
WF

V. A. Favorskiĭ : vospominanii͡a
o khudozhnike

В. А. Фаворский
Воспоминания о художнике



В. А. Фаворский

Воспоминания о художнике

А посреди толпы, задумчивый, брадатый,
Уже стоял гравер, друг меднохвойных доск,
Трехъярой окисью облитых в лоск покатый,
Накатом истины сияющих сквозь воск.

О. Мандельштам

Москва «Книга» 1990

ББК 85.153(2)7
Ф 13

Составление,
вступительная статья и примечания
Г. А. Загянской и Е. С. Левитина

Рецензент
Е. Б. Мурина

Оформление
Е. М. Добровинского

Издание посвящено В. А. Фаворскому (1886—1964) — выдающемуся советскому графику, мастеру искусства книги. В этой книге собраны воспоминания о художнике его учеников, людей, близко его знавших, его родственников. Почти все эти воспоминания написаны специально для настоящего издания. Книга иллюстрирована архивными фотодокументами, хранящимися в основном в частных собраниях. Большинство из них воспроизводится впервые.

Для любителей книги и графики, искусствоведов, художников, книговедов.

Ф $\frac{4700000000-017}{002(01)-90}$ 39-90

ISBN 5-212-00223-0

От составителей

Владимир Андреевич Фаворский занимает в нашем искусстве, даже шире — во всей нашей культуре, совсем особое место. И оно не определяется только лишь художественными достоинствами его иллюстраций или рисунков или монументальных работ. Фаворский был самым, вероятно, разносторонним из русских художников. Но он одновременно был среди них и самым значительным, самым глубоким теоретиком изобразительного искусства. И при этом необыкновенно важна роль Фаворского-педагога, всей своей деятельностью, всеми взглядами на искусство и методику преподавания определившего расцвет Вхутемаса — первой художественной школы XX века, преподавателем, профессором, а в 1923—1926 годах ректором которого он был.

Неудивительно, что исследователю, историку чрезвычайно трудно охватить все проявления «феномена Фаворского». И хотя сейчас уже есть много статей и альбомов об его искусстве (и даже одна монография, к сожалению, не очень удачная), в начале 1989 года вышло «Литературно-теоретическое наследие» художника, существует несколько работ о его педагогической роли во Вхутемасе,— но до сих пор нет удовлетворительной книги о Фаворском, в цельном единстве раскрывающей всю его творческую деятельность.

И пусть многие материалы для такой будущей книги собраны и изданы, но кажется, что не раскрыта еще одна, может быть, самая существенная грань образа Фаворского, без которой подобную книгу будущие исследователи написать не смогут. Это — самоё личность Фаворского, те человеческие, жизненные его свойства, которые входили во всю его творческую деятельность, которые были так притягательны для всех его учеников, для многих его коллег, для большинства знавших его. Мы надеемся, что этот сборник воспоминаний о художнике поможет хоть в какой-то мере воссоздать образ Фаворского-человека, через который можно будет хотя бы отчасти ощутить сам строй его личности, ее масштаб, тот круг людей, среди которых он жил и работал.

При этом читатель должен иметь в виду, что составители начали собирать материалы для этой книги почти через четверть века после смерти В. А. Фаворского, когда уже не было в живых и некоторых из его учеников, и многих близких ему людей. Те воспоминания о художнике, которые удалось собрать (а большинство из них написаны специально для сборника), обрисо-

вывают, в значительной степени, классика советского искусства, мастера, увенчанного в самые последние годы жизни всем набором академических лавров, званий, премий. Но при этом следует помнить, что Фаворский почти всю свою творческую жизнь был фигурой, вокруг которой постоянно разворачивалась полемика, на которую ожесточенно нападали художники и критики самых разных направлений. Его десятилетиями обвиняли и в чуждой советскому искусству идеологии, и в формализме. Не было такой дискуссии, такого обсуждения, где не происходило бы яростных нападок на Фаворского. Он, крупнейший наш мастер книги, годами не получал от издательств заказы, его работы принимались на выставки с откровенным нежеланием, лучшие из монументальных работ были уничтожены при его жизни. И это при том, что даже ругатели и оппоненты никогда не отрицали его талантливости, значительности масштаба его искусства.

Фаворский как художник, как творец, как личность окончательно сложился к началу двадцатых годов, в эпоху веры в возможность переустройства всей жизни искусством. Конечно, это был утопический взгляд, но его разделяли многие крупнейшие мастера этого времени,— достаточно назвать имена В. Татлина, К. Малевича. У Фаворского не было таких крайностей, как, скажем, у Татлина, оставившего изобразительное искусство ради разработки образцов прозодежды, но, когда он писал фрески, делал этикетки для катушки ниток, рисовал афиши и вырезал обложку журнала «Вестник коннозаводства и коневодства», его волновали отнюдь не только чисто художественные задачи, но и проблемы жизнедеятельности, самое жизнеощущение человека под воздействием преображенного искусством пространства и быта. Этим же объясняется его самоотверженная деятельность по выработке новой методики преподавания законов искусства во Вхутемасе и позже — многолетнее профессорство в других художественных институтах.

Разумеется, Фаворский отнюдь не отказывался от изобразительного искусства в пользу искусства производственного, как Татлин, не пророчил своим творчеством новые законы устроения вселенной, как Малевич. Но эти художники-утописты и реформаторы, в силу как раз их крайних позиций, были просто-напросто вообще исключены из общей картины искусства,— как только к концу двадцатых годов сама культурно-историческая ситуация резко изменилась. Именно с этого времени начинается господство АХРРа как политической силы, а от всякого искусства стали требовать «безоговорочного восхваления существующего строя, его вождей и политустановок данного момента, выражаемого в повествовательных формах XIX века», по формуле одного из историков.

Фаворскому позволено было оставаться в искусстве, но его утопическое мышление, неустанная проповедь внутренних законов искусства, требование от произведения не сюжетного фактоподобия, а органической художественной цельности,— не могли

все больше не расходиться с господствующими взглядами на задачи изобразительного искусства, не вызывать непонимания и недоумения и, наконец, не могли не подвергнуться публичным гонениям. Период с середины тридцатых до середины пятидесятых годов, то есть когда художественная критика программно переводится только в идеологический план,— этот период в жизни Фаворского смело можно обозначить как травлю.

Вот лишь несколько из сохранившихся в стенограммах примеров того, как тогда говорили о Фаворском. На общем собрании членов Московской организации Союза художников в марте 1936 года скульптор С. Тавасиев заявил: «Фаворский — это настоящий идеолог всего формалистического движения у нас, у нашего формалиствующего интеллигента связь прослеживается вплоть до Бухарина». Там же Игорь Грабарь (через два года он как директор Московского института изобразительного искусства отстранит Фаворского от должности профессора) называет его формалистом, творчество которого «окрашено мозговым флером, мозговой вуалью», что, по его мнению, чрезвычайно для искусства вредно, и тут же, кстати, рассказывает о приеме в Кремле, где К. Ворошилов сказал, что «культура и искусство нам так же нужны, как и индустрия». И добавляет: «Гордитесь, товарищи, тем, что это было сказано». Осип Бескин, влиятельнейший критик, главный редактор журнала «Искусство», заявлял: «Мы со школой Фаворского бьемся и будем биться». И даже такой график, как Алексей Кравченко, которого и по сей день сближают (совершенно безосновательно) с Фаворским, говорил: «Надо освободить молодежь от Фаворского».

Очень характерна для того словаря, который употреблялся в отношении Фаворского, статья Д. Моора, относящаяся к началу тридцатых годов (рукопись ее хранится в ЦГАЛИ). Вот несколько фраз из нее: «Почему же мы, некоторые, прошли мимо художественного явления, каким является творчество Фаворского? Ответ для меня прост: в революционных работах, в изображении революционных идей, в повседневной работе революции Фаворского не было, а его личные переживания для меня не обязательны... Еще шаг — и художник-попутчик Фаворский должен заключить круг и явно и ясно войти в современное творящее революционное искусство. Но этого шага никогда не будет. Не будет потому, что те идеи, которыми он располагает,— есть идеи и богатства идеалистические, собственнические, божественные».

Мы привели несколько вполне случайных примеров для того, чтобы читатель сборника имел некоторое представление о том, в каких условиях протекало творчество Фаворского в течение четверти века. Ведь хотя некоторые из вошедших в книгу материалов показывают, сколь ненормальной была художественная жизнь, сама культурная обстановка в те годы, какое напряжение окружало тогда фигуру и самое имя Фаворского, но все-таки большинство мемуаров как бы сглажены дымкой воспоминаний и рисуют, подчас, почти благостный образ старого мастера,

исполненного непротивления и готового любому читать лекции о композиции и пространстве. И это было. Но главное в Фаворском было то, что он несгибаемо отстаивал подлинное искусство, несмотря на все хитросплетения политики, боролся за художественную правду, против натурализма, приблизительности, против творческой пассивности и безответственности,— причем борьба эта протекала не только в собственной мастерской художника, но на трибуне — в дискуссиях, обсуждениях, выступлениях. Поэтому-то Фаворский и был одной из центральных фигур в советском искусстве.

И как раз эта учительская, мы бы даже сказали — проповедническая, позиция Фаворского вызывала особенный гнев и раздражение. Ведь он позволял себе говорить об искусстве, об его законах, его категориях,— и это в то время, когда все сильнее в нашей живописи, графике, скульптуре укоренялись фотографизм, льстивость парадных портретов, гигантомания «композиций на историко-революционную тему» («наглядные пособия», как называл их Фаворский) и главное — откровенное полусамодеятельное ремесленничество, постоянно поощряемое высокими званиями и премиями.

Фаворскому никогда не забывали его ректорства во Вхутемасе, о котором официозные историки и до сих пор не могут упоминать без возмущения («По воле формалистического руководства учебная работа вуза велась на основе глубоко ошибочных установок и принесла немалый вред развитию советского искусства», как сказано в «Кратком словаре терминов изобразительного искусства», выпущенном Академией художеств), но которое во всем мире давно признано самой передовой системой художественно-педагогического образования.

Не случайно, что только в начале 1989 года вышли в свет вхутемасовские «Лекции по теории композиции» Фаворского, подготовленные к изданию почти двадцать лет назад,— основа всех последующих статей и размышлений художника и, может быть, единственная в русской традиции целостная художественно-философская система изобразительного искусства.

Можно сказать, что в какой-то степени одним из результатов этой преподавательской деятельности Фаворского явился и этот сборник: ведь большинство материалов здесь — это воспоминания учеников, прошедших его школу во Вхутемасе, Вхутеине, Полиграфическом институте, Институте изобразительного искусства, в Мастерской монументальной живописи, в Московском институте прикладного и декоративного искусства и т. д.

Для очень многих художников встреча с Фаворским, с его системой была чрезвычайно важной в процессе формирования творческой индивидуальности. Недаром ни один из больших советских мастеров не имел столь многочисленных и столь преданных учеников, как Фаворский.

А ведь отношение к Фаворскому непосредственно сказывалось

и на его учениках,— им часто не давали работать, иные принуждены были становиться не художниками, а редакторами, а некоторые вообще попадали на самое дно художественной жизни — в копийные цеха, где они перерисовывали портреты вождей или делали рисунки для учебников.

Они должны были постоянно отстаивать достоинство «школы Фаворского», как бы находиться в обороне по отношению к господствующим тенденциям, и это в то время, когда даже такой официально признанный советский художник, как А. Дейнека, принужден был уйти с поста директора МИПИДИ только за то, что он отказался выгнать из института своего бывшего учителя, Фаворского. И все-таки основное ядро учеников Фаворского осталось верным ему на всю жизнь, и когда художника обвиняли в том, что он «обкладывает себя учениками, как подушками», как выразился один из известнейших советских графиков, то Фаворский отвечал, что человеческая любовь и хорошее отношение еще никому не мешали в жизни.

Многие факты такого рода встретятся читателю этого сборника, но хотелось бы, чтобы он изначально имел все это в виду, не обманываясь иными благостными рассказами или восторженными эпитетами таких мемуаристов, как, к примеру, М. Сокольников, в качестве художественного редактора заказывавший Фаворскому книжные работы, а уже через несколько лет оказавшийся среди гонителей Фаворского.

В сборник включены воспоминания и родных Фаворского, и его учеников разных поколений, и людей, которые сталкивались с Фаворским в силу какой-либо ситуации, и личность которого произвела на них глубокое впечатление, и, наконец, художников совсем далекой от Фаворского генерации, которые в годы полного упадка школы и художественного разброда искали у него основ профессионализма.

Все они в той или иной степени воссоздают образ Фаворского — художника и теоретика, неустанно думавшего о проблемах пластики, постоянно погруженного в творчество. Но может быть еще в большей мере во всех этих мемуарах отчетливо обрисована нравственная личность художника, высота его духа, сам характер его взаимоотношения с жизнью. И эти две ипостаси Фаворского — неразрывны: ведь бескомпромиссное понимание им искусства как акта созидания, глубокая ясность взгляда на мир, поиски им законов художественной правды, объединяющих мастеров различных эпох,— придают и теориям Фаворского волнующий нравственный оттенок. Его размышления об искусстве имеют не только эстетический смысл, но, как и его личность и его жизнь,— смысл глубоко этический.

В данную книгу входят собственно воспоминания о Фаворском, отчасти специально написанные авторами, отчасти уже опубли-

кованные. Мы старались расположить их — насколько материал это позволял — по хронологическим отрезкам жизни художника.

Вслед за воспоминаниями предполагается издание следующей книги — прямого продолжения данного тома.

В нее войдут выдержки из дневников современников, касающиеся Фаворского, а также записи разговоров с художником. Центральным разделом книги несомненно окажутся письма художника, впервые публикуемые почти в полном объеме. Наконец, как приложение в книге будут приведены непубликовавшиеся стенограммы выступлений Фаворского во время дискуссий и на обсуждениях выставок.

Во вторую книгу будет включена подробная биографическая канва В. А. Фаворского. Так как обе книги задуманы как единое издание, то там же будет помещен и аннотированный именной указатель к обеим книгам.

I

В. А. Фаворский. Епифановка

Отец купил эту землю, желая иметь земельный ценз, чтобы быть выбранным земским гласным. Купил за глаза, как бросовую землю. Потом поехал поглядеть, и оказалось красивое, интересное место. Место дикое: ближайший центр — промысловое село Павлово на Оке (откуда родом мой отец).

Одна деревня, по дороге в Павлово, да избушка лесника,— а больше за десятки верст жилья не встретишь: песчаные бугры и сосновые леса на сотни верст.

Отец построил деревянный дом на гриве («грива» — начало высокой боровой земли — берег поймы; «пойма» — заливные луга), как раз против того места, где внизу, на лугах озеро, а дальше — Ока.

Она здесь широкая, глубоководная, многорыбная (всего 70 верст до Нижнего). Спуск к Оке, скорее,— к заливным лугам (потому что до самой Оки еще далеко), весь зарос лесом и непроходимым кустарником; Сашка Шмит (родственник отца), который гостил в Епифановке во время стройки, прорубил неширокую просеку вниз к озеру для того, чтобы из дома было видно Оку и тот берег.

Наш берег сравнительно низкий, а противоположный очень высок — «Чубаловские горы».

С верхнего балкона хорошо виден тот берег. А вечером любопытно следить, как пароход идет, сияя всеми окнами, идет, точно по пойме, тут, за деревьями, кажется совсем близко... Идет он по Оке, конечно, только не видно за верхушками подросших сосен.

Рано, на Страстной неделе, как только нас отпустят на весенние каникулы (я был тогда в старших классах гимназии), отправляешься в Епифановку.

Выйдешь на станции Гороховец. Если приехал с кем-нибудь, то едешь (или своих лошадей высылают, или нанимаешь); если же приехал один, то идешь пешком.

В полях снег уже проваливается, а дорога стала выше. Шагаешь 25 верст. Солнце весеннее все лицо обожжет. Сперва идешь жилыми местами; дорога наезженная, попадаются деревни; дальше начинается бор (сосновый лес). Так как почва песчаная, теплая, то снег тает быстрее; здесь снег уже весь сошел.

Дальше нет большой наезженной дороги. Дорогу приходится искать. Идешь разными лесными дорожками, чуть-чуть приметными. Проехал кто-нибудь за дровами — вот уже и дорога; на песчаной почве они делаются очень быстро.

Идешь либо до воды, либо после. В самое половодье не пройдешь и проехать трудно — овраги играют.

Раз мы поехали, а дорога еле держалась. Подъехали к оврагу — вода идет. Лошадь вошла в воду, останавливается. Ее гонят, чтобы телега не поплыла.

Верст десять идешь по направлению к Оке; верст 15 идешь вдоль Оки; но не близко к реке, и не видишь воду, она заслонена лесом. Зато все время маячит тот берег Оки, и на этот высокий берег ориентируешься, чтобы не заблудиться.

Я пробыл в Епифановке Пасху. Надо было возвращаться в Москву. Мы поехали на станцию на дрожках. Вода шла вовсю. Подъехали к лесной речонке, а она со льдом идет, бушует. Работник сел на лошадь верхом, а я на дрожки, стоймя держался за шею, за круп лошади. Дрожки захлестывало водой, мои сапоги все выше заливала вода. Переехали, и я не промок только благодаря хорошим сапогам, которые не пропускают воду.

В разлив пойму всю заливает. Ока соединяется с озером, которое перед нашим домом. Всякую серьезную лодку опрокинет течением, потому что сидит она глубоко, и сильно бьет в борт, и повернуть ее среди деревьев на узком месте трудно; а на ботничке (ботничок, ботник — маленькая долбленая лодочка) всюду можно проходить, даже в самый большой разлив.

Дубовые и липовые рощи стоят, потопленные водой. Плывешь мимо деревьев, а птицы совсем не боятся: сороки, горлинки подпускают очень близко.

К Оке подъедешь; там на кусту застряла льдина большая; ее солнцем проточило вертикальными иголочками; вся рухлая, разлеглась на кусту. Волна качает куст, и льдина нежно-нежно позванивает.

Одну весну был очень сильный разлив: и по Москва-реке, и по Оке шел вал высокой воды. А я в это время плыл в ботнике по лесной дороге. Дорога эта была параллельна течению реки Оки. И вот я наблюдал редкое явление: вода шла с такой силой, что на просеке, по которой я плыл, вода была гораздо выше, чем между деревьями: она не успевала разливаться по сторонам. Против такого течения можно было идти только на ботнике: сидит он не глубоко, и его не переворачивает; он, как скорлупка на поверхности воды, верткий.

Однажды гостили у нас в Епифановке на Пасху мой товарищ по гимназии Миша и его брат Лева, Шики. Нам надо было возвращаться в Москву после праздника. Мы отправились на большой лодке; плыли из нашего озера по пойме в Оку и вниз по Оке. Этим мы сокращали дорогу.

С нами был Максим (мой брат). Он должен был вернуться с лодкой. Так он не смог справиться с течением (хотя человек очень сильный); не смог плыть обратно, а переправился на ту сторону и пережидал в деревне несколько дней, пока вода не спала.

В конце марта на буграх расцветают целыми букетами первые весенние цветы студенчики: голубоватый тюльпанчик на пушистой ножке; весь в шерсти — наверное, для сохранения тепла, против весенних утренников. Листья появляются позднее.

В лесах много гулял я в разные стороны. Иногда охотился, но мало, больше подслушивал и подкарауливал зверей. Зверей много. Весной тетерева токуют, глухари токуют, зайцы токуют.

Выйдешь вечером на кухонное крыльцо (оно к лесу) и слышишь — всюду токуют. А то сядут в торфяное болото гуси, и всю ночь гусиные разговоры слышно.

Раз пошли мы с Ольгой Владимировной гулять по буграм. Собаки, конечно, с нами. На поросшем березкой торфянике собаки набрели на барсука. Мурзилка (лохматая собака, вроде комка шерсти, где и глаз-то не видно) затеял с барсуком драку. Я их ударил прутиком, они расскочились; хотя барсук не ушел, а сидел тут же. Мы посмотрели, посмотрели и ушли; нам с ним делать было нечего: его голыми руками не возьмешь.

Ранним летом я видел, как играли зайчата, вроде котят, очень смешно по несуразности движений; они прыгали друг через друга, лупили друг друга лапами.

Когда кто-нибудь шел в лес, собаки увязывались тоже. Один пес был с нюхом и выслеживал зайца. Другие собаки — русские овчарки — гнали зайца. Мать шла по дороге. И вот один ошалелый заяц, преследуемый собаками, толкнулся в подол Ольги Владимировны.

Другой раз у нас были гости. Возвращались с прогулки. Вспугнутый зайчонок прыгнул, ударился с разбега о прясло и расшибся до смерти.

А моя жена, в сумерках бродя по пустынным буграм, чуть не наступила на большущего зайца. Заяц припал к земле, радуясь, что его не заметили, и решил не шевелиться, не выдавать себя; а она застыла над ним, боясь сделать малейшее движение и раздумывая, как его схватить. Но только она хотела нагнуться и шевельнула плечами,— он умчался, как пуля.

Однажды мать ехала с парохода от бакенщика лугами. А лисица бежала вслед за телегой, долго провожала; просто из любопытства. Мать любовалась, как изящно она прыгает по кочкам и как легко и красиво взмахивается ее пышный хвост. Мать боялась, что лисица подбежит к усадьбе и собаки заметят ее, но она до усадьбы не дошла — благоразумно скрылась в кустах.

Там было много ужей. Ужиные гнезда находили в парниках. Выйдешь на террасу, а на песке лежат несколько ужей, громадных, толстых, черных, с коронкой на голове. Отец выстроил баню маленькую, очень симпатичную, недалеко от озера. Когда придешь мыться, то надо шуметь... ужей прогонять. Как только затопят баню,— ужи на тепло приползают. Как-то девчонки (мои двоюродные сестры) пошли мыться, разделись, и тут заметили ужей. Полуголые выскочили из бани. Нам пришлось идти пугать этих драконов. А у Ольги Владимировны в папке, около окна, в ее комнате оказался целый выводок только что вылупившихся ужат. Мать возмущалась, а домработница сказала:

— Ну, это еще несмышленыши.

Почва во всем этом крае песчаная, покрытая вереском. По-видимому, большой слой песка, метров на 10—15, отброшен Окой, которая здесь когда-то проходила. А глубже алебастр. Алебастр вымывается подпочвенными водами; песок начинает ссыпаться внутрь и образует воронку. Такие небольшие воронки делались на наших глазах. А большие воронки, уже заросшие травой, видимо, образовались давным-давно. Попадаются громадные воронки, в которых мог бы поместиться целый дом. Сами

озера лесные имеют круглые воронкообразные берега. Торфяные болота больших размеров имеют круглую форму, очевидно, бывшие озера.

На торфяных болотах растет береза, сосна; береза гниет, валится, а сосна живет долго, видом взрослая сосна, а совсем маленькая, карликовая, хотя довольно старая.

Отец с удовольствием занимался хозяйством. «Деньги в песок закапывал»,— говорили про него мужики. Он не останавливался перед трудностями: начинал разработку торфа и удобрял этим торфом поля, пытался пахать, сеял, засевал пустыри австрийской сосной и простой сосной.

По-видимому, все эти места когда-то были сплошным сосновым бором. Но при царском правительстве плохо велось лесное хозяйство. В результате — эти большие оголенные пространства сероватых бугров, где трава даже весной не вся зеленая: она растет кочками, пучками; середка букетика зеленая, а по краям в пучке всегда доза сухой травы есть. Все здесь соблюдает сухостойкость: герань растет круглым кустом с изрезанными листочками; растет мелко изрезанная гвоздика, вроде дремы, перекати-поле, богородицына травка, больше же всего вереска. Воздух тут сухой, пахнет размякшей на солнце смолой. А попробуй спуститься на пойму — воздух сыреет, точно ты опускаешься в воду. Утром в росу пройти по пойме — так это проще выкупаться в реке — весь промокнешь до нитки.

Тут пышные дубовые и липовые рощи, а где рощи вырублены,— прутся из земли такие густые кустарники и заросли шиповника, что продраться нет никакой возможности.

Трава в рост человека. Тут цветут голубоватые ирисы-касатки. Цветет полевой лук. Коровы его наедятся — и молоко делается луковое. Пчелы наберут мед с лука — и мед с луковым привкусом. Андрей Евграфович строго прикажет не гонять коров на луковые места, да разве уследишь, где коровы наедятся! Максим и я, а если кто гостил из товарищей, то и они,— работали в лесу: пилили сухостой, обрубали ветки. А на пойме косили. Косили серьезно, целую неделю с утра до вечера.

Вставали часа в четыре. Трава была высокая, жирная. Косить нелегко. И в первый день совсем замаешься. Второй день утром едва начнешь, до того все болит. А потом расходишься и целую неделю косишь с удовольствием.

Обедали там же, на пойме и отдыхали в тени.

Косишь, и постепенно отходишь от своих вещей и от костра, а лисица придет, перенюхает все и чего-нибудь слопает.

Бич всех этих мест — комары. Весь май, июнь, иногда июль нельзя рисовать — комары заедают. На руку насядет сразу столько комаров, что рука делается шерстяной. Во время чая, обеда — около террасы жгут костер, так, чтобы дым шел на обедающих: дым отгоняет комаров.

Спать можно было только под густым пологом. От полога душно, но иначе комары не дадут уснуть.

Отец разводил и улучшал местный красный скот. Увлекался пчеловодством и хорошо в этом деле разбирался. Ульев доходило до 200—300, так что летом приходилось устраивать выселки ульев в лес. Вообще, это место давало много меда: на пойме

цвела липа, на буграх — вереск (правда, от него мед был черный), богородицына трава и какие-то незаметные на вид, но очень медоносные травки.

Купил отец пчельник дикого хозяйства — в колодах. Перевел на дадановские ульи. Отец часто осенью, убирая пчел, целыми днями ими занимался, и, когда приходил с пчельника обедать в русской рубашке, мать слушала, жужжат на нем пчелы или нет. И если жужжат, то выводила его на крыльцо и метелочкой пчел обметала, главным образом из-за подола рубахи, где они на спине угнездились, так как там было тепло. А его не кусали. Пчелы привыкают к запаху человека, который за ними ходит, и его не трогают.

Коровы и телята были очень хороши. Отец не зря ими гордился. Он гордился и медом и маслом. Продавал мед оптом, а масло — кусками. И я награвировал обертку, где были изображены медоносные травы, с которых пчелы собирают мед, и коровы, и надпись, придуманную Андреем Евграфовичем: «Кушай на здоровье маслице коровье».

Мать занималась огородом, цветами, парниками. Причем в саду делали гряды и с трудом выращивали цветы: высокую грядку сдувало ветром и растение сохло.

Стали делать низкие гряды, и даже просто не повышали грядку против дорожки. И мать добилась, что у нее были розы, и зрела крупная клубника, и цвели разные цветы.

Рыбы было много: в озере против дома жили караси. Весной их после разлива было очень просто ловить в крылену. Поставишь — и утром и вечером собираешь карасей.

Во время разлива шла щука, и когда разлив спадал, то мы иногда заставали щук врасплох: они по мелким ручьям ползли из озер в Оку, поймать их ничего не стоило.

А на Оке любители рыбаки ловили леща на маленьких ботничках на пареный горох: нащупывали на дне лещеву яму и становились на самодельный якорь выше по течению и спускали удочку и ловили лещей.

На берегу Оки была рыбацкая «ватага», и иногда в лунную ночь ловили большой сетью. Заводили лодкой, лезли в воду, ботали (плескали ногами), щуки прыгали через сеть... Вытягивали сеть на отмели — лещей, щук, стерлядь, подлещиков, плотву.

У рыбаков была са́жалка, в которую сажали пойманную рыбу: потопленная лодка; на ней ящик с крышкой (ящик тоже погружен в воду), крышка на уровне воды. Бывало, поднимешь крышку поглядеть эту рыбу, а щуки пытаются выскочить. В ящике кишит рыба.

Под осень начинается сбор грибов в лесу, главным образом боровиков.

Ехали на телеге с бельевой корзиной. Расходились, собирали грибы и ссыпали в бельевую корзину. И это сплошь был крепкий, круглый боровик, сидевший под вереском.

Собирать грибы — это любимое развлечение матери.

Для отца это было очень важно, что недалеко от его родных мест (село Павлово) он мог обосноваться. Но жил он там не постоянно: разъезжал то в Павлово, то в Ворсму, то в Горбатов, то еще куда. И всюду у него были знакомые, всюду он вмеши-

вался в общественные дела, в жизнь крестьян и кустарей, старался ее улучшить. Мне иногда с ним путешествовать приходилось, часто выслушивал от чужих людей похвалы Андрею Евграфовичу. А иногда, бывало, в какой-нибудь деревне его остановят и какие-то люди, помню, мужчина с женщиной, ему низко кланяются и благодарят за что-то.

Он был присяжный поверенный и много помогал крестьянам юридическими советами.

По дороге от нас в село Павлово была деревня, и Андрей Евграфович всегда ездил этой деревней. Едет — и остановится. А бабы таскают воду из Оки. Им приходится нести воду километра полтора. Андрей Евграфович с ними разговаривает. Организует целый митинг, они жалуются, что тяжело носить воду. Андрей Евграфович начинает срамить мужиков. Они признаются, что надо бы колодезь вырыть, да не достать мастеров. Андрей Евграфович ловит их на слове: присылает им мастеров. И в деревне — колодезь.

Когда Андрей Евграфович едет этой деревней, бабы его ловят и благодарят. Без него ничего бы не вышло.

Андрей Евграфович организовывал школы.

А у нас в Епифановке сколько же народа жило, кормилось, отдыхало, веселилось!

II

А. И. Ефимов. Клан художников

Составители сборника, посвященного памяти Владимира Андреевича Фаворского, попросили меня подобрать в архиве художников Нины Яковлевны Симонович-Ефимовой и Ивана Семеновича Ефимова, моих родителей, материал, относящийся к Фаворскому, ведь они были не только родственниками, но и большими друзьями с 1911 года до последних дней своих.

Домотканово (1886—1918)

В архиве художников Ефимовых фамилия Фаворского впервые появляется в письме Аделаиды Семеновны Симонович, моей бабушки, к своей старшей дочери Марии Яковлевне Львовой в Париж из усадьбы Домотканово (Тверская губерния). Вот отрывок из этого письма, написанного в 1912 г.

«...Из Москвы до Чуприяновки (ближайший к Домотканову полустанок Николаевской ж. д., ныне Октябрьской.— *А. Е.*) ехал с нами Владимир Андреевич Фаворский, который своим приездом в Домотканово хотел сделать Марусе сюрприз, она не знает об его приезде. Видя его четыре часа, беседуя с ним о многом, я увидела, что он очень симпатичный человек, очень спокойный, добрый, скромный и развитой, любит искусство. Роман их хотя и лишен «романтичности», настоящий тем не менее роман, и на Рождество будет последняя глава, о чем я сама узнала случайно. Он хотел бы раньше, как можно, кончить ее, а Маруся откладывает, чтобы сдать экзамены в Училище живописи. Она шьет себе в Твери белое платье.

Итак, на горизонте еще одна художественная пара! Да будет у них мир, согласие и счастье в жизнеустройстве!»

Надо сразу сказать о месте, откуда написано письмо, так как оно, это место, немаловажно для русского искусства конца XIX— начала XX века.

Вероятно, у большинства русских художников, у многих любителей живописи, название Домотканово закономерно ассоциируется с творчеством Валентина Александровича Серова. В течение четверти века, во все времена года, бывал Серов для отдыха и работы в Домотканове в семье своего родственника и друга еще по учебе в Петербургской Академии художеств — Владимира Дмитриевича Дервиза.

Кроме Серова и самого хозяина усадьбы — Дервиза, хорошего акварелиста, здесь находили свое призвание, формировались и другие художники. Старшая сестра хозяйки усадьбы — Маша Симонович (это корреспондент приведенного выше письма

и она же — модель серовской «Девушки, освещенной солнцем») — скульптор; младшая сестра хозяйки, Нина Симонович,— художник; старшая дочь хозяев Маруся (о ней пишут в том же письме) — художник. Это все родня. Но бывали здесь и другие художники, некоторые из них становились «домоткановцами»; например, скульптор Иван Ефимов, художник Владимир Фаворский. А бывали наездом в Домотканове Исаак Левитан, Иван Билибин, его жена художница Рэнэ О'Конель...

В Домотканове, с его небольшим, но романтическим парком, с живописной цепочкой прудов, с окрестными полями и лесами неброской, но милой красоты, в дружественном окружении добрых, высококультурных людей, которых умел объединить гостеприимный хозяин,— как-то естественно возникала потребность рисовать родные пейзажи и интерьеры, писать и лепить портреты родных и портреты знакомых крестьян. Следовать Серову.

После смерти Валентина Александровича его бескомпромиссно-правдивое отношение к жизни и искусству оставалось неизменным идеалом для молодого поколения домоткановцев, для их отношения к людям, к себе. Они были под влиянием «духа Серова».

Владимир Андреевич Фаворский не раз навещал в Домотканове свою невесту. Об этом посещении Мария Владимировна вспоминает так:

«...мы право же не были бездельниками: все шесть дней между воскресеньями каждый занимался своей специальностью: Владимир Андреевич писал диссертацию о Джотто и начал расписывать фресками вместе с художниками, своими друзьями, стенки дома (зала) своего двоюродного брата В. Шервуда на Донской улице. Я по утрам писала в Школе живописи,— днем лекции, вечером наброски. Но на святки мы сшили себе костюмы и большой компанией, ряженые, поехали встречать Новый 1912 год в имение Бакуниных. Все собрались в Домотканове. Кто дошивал костюм, кто гулял. Поезд проходил мимо нашей станции поздно вечером. Мы приехали на Кузьминку слишком рано. До поезда оставалось много времени, и мы зашли в трактир пить чай. Было уютно и очень хорошо, потому что нас окружала атмосфера влюбленности: мой брат Митя ухаживал за прелестной Маничкой — сельской учительницей, которая у нас постоянно была в тот год и принимала участие во всех играх и затеях. Таня Игнатова была влюблена в Михаила Владимировича Шика; я немножко во Владимира Андреевича и может быть он немножко в меня?

В вагоне мы заняли целое отделение; было тесно, но хорошо. Мы пели старинные русские и мещанские песни. Разомлевшие от тепла и духоты, мы пели, и помню, как глубоко слова песни касались именно меня; каждый из нас думал, что о нем поется: «Во слезах я засыпала, дружка я видела во сне. Я проснувшись воздохнула, закипела кровь во мне...»

Рано утром мы вышли из вагона, опухшие, невыспавшиеся; из-под шуб висели смятые кисейные юбочки, шелковые драпировки. В руках у кого опахало, у кого веер... До имения ехали долго по белоснежным гладким дорогам на прекрасных лошадях, некоторыми из них молодой барин — Бакунин — гордился.

В большом помещичьем доме угощались и разглядывали старинную мебель, альбомы на столиках, альбомы, в которых остались слова, написанные знаменитыми писателями, художниками, музыкантами, посетившими когда-то этот просвещенный дом.

Под Новый 1912 год ночью мы наряжались, кто-то заиграл торжественный марш, и пара за парой мы выходили в залу. [...]

Мы с Владимиром Андреевичем были индусами: у него и у меня узкие в обтяжку кофточки, которые мы расписали акварелью; длинные, до щиколоток, сужающиеся книзу штаны (у меня были ярко-розовые); сверху марлевые гофрированные юбочки, а меня всю с головой покрывала кисея; красные туфельки и у меня, и у него. [...]

Танцевали с увлечением. Один только раз в жизни я танцевала хорошо, один только раз отдалась вся, с ног до головы, ритму танца. Мы танцевали с Владимиром Андреевичем, он был красив в костюме индуса с его пурпурной бородой. Но что же это? Я вижу — он потерял туфлю и танцует в одном носке. Какой позор! Неужели он опьянел от вина и в бесчувствии не замечает, что туфли нет? Я останавливаюсь посреди танца и ищу туфлю. Неужели он пьяница?..»

Дружная компания вернулась в Домотканово, и в том же так весело встреченном 1912 году сыграли здесь свадьбу Марии Владимировны и Владимира Андреевича. На это торжество дружно собрались многочисленные друзья, родственники невесты и жениха. Во время бала Нина Яковлевна быстро вырезала из ватмана фигурки танцующих гостей, раскрасила их и наклеила на стекло своей картины, изображающей эту самую залу. И под утро продемонстрировала гостям. Часть фигурок сохранилась в архиве Ефимовых — они очень «живые», сделаны с добрым юмором, с характерными жестами реальных персонажей.

Молодые Фаворские подолгу жили в Домотканове и зимой и летом. Вот еще один отрывок из письма Аделаиды Семеновны к Марии Яковлевне из Домотканова в Париж летом 1915 года.

«Дорогая Машенька, в Домотканове съезд родственников, и я, окончив занятия с Антошей Серовым, приехала сюда из Финляндии... Знаешь, кто меня особенно радует? Маруся, которая стала какая-то другая, совсем другая — хорошая, энергичная, решительная, веселая, бодрая, здоровая. А я так боялась, что она будет продолжать пищать, ныть. Ее муж имеет счастливое влияние на ее характер, хотя на вид он очень скромен, тих. Его мягкость победила ее нервозность».

Когда Маруся родилась (1887), Надежда Яковлевна и Владимир Дмитриевич постоянно жили в Домотканове вместе с Аделаидой Семеновной, которая много лет учительствовала в соседней сельской школе. В то время здесь проводила лето и Мария Яковлевна (впрочем, ее звали просто Маша, впоследствии — тетя Маша); приезжал Валентин Александрович Серов.

Думается мне, что выбор имени для первенца молодых Дервизов, первой внучки Аделаиды Семеновны, в большой степени был обусловлен именно бытием в это время в Домотканове Маши — Марии Яковлевны (в моем понимании — Мария Первая). Почему? Да потому, что юная, милая, тихая, добрая Маша была общей любимицей домоткановцев. Она нянчилась со своей первой пле-

мянницей, носила ее на руках по липовой аллее парка (по той самой, в которой через год ее будет писать Валентин Александрович — ее двоюродный брат). Вот и назвали девочку Марусей (Мария Вторая).

В 1888 году Валентину Александровичу позировала не только Маша — «Девушка, освещенная солнцем», но и вторая его кузина — Надя — Надежда Яковлевна Дервиз с ребенком на руках. Елена Владимировна Дервиз так рассказывает об этом портрете:

«Дело было так: в Домотканове на доме переделывалась крыша,— дранка заменялась железом. Один лист кровельного железа остался лишним. Валентин Александрович заинтересовался — попробовать писать на железе. Загрунтовал лист и стал писать на новом материале свою кузину Надю с грудным ребенком на руках. То была моя сестра — Маруся. Валентин Александрович уехал в Москву, оставив портрет не совсем законченным. В следующий его приезд он дописал портрет, но оказалось, что сестра уже сильно выросла, а «подходящего размера» была я. Так и вышло, что и я немного «участвовала» в этом портрете».

Сейчас это один из серовских шедевров в Третьяковской галерее.

Мне хочется продолжить «исследование» имени Мария у художников-домоткановцев.

В 1928 году у Марии Владимировны Фаворской родилась дочка. Ее назвали Марией (в семейном кругу — Маша, в моем понимании — Мария Третья). Имя Мария приобрело характер традиции. Все три Марии — художницы, и рисовали их многие художники, в том числе В. А. Серов и В. А. Фаворский. Можно вспомнить, что на серовском портрете «Н. Я. Дервиз» — ребенок на руках — это, как мы только что узнали, и Маруся и Леля («сдвоенный портрет»), а у Фаворского через много лет «двойной портрет» тех же сестер — М. В. Фаворской и Е. В. Дервиз.

Я опять отвлекся, и надо вернуться к Домотканову начала века. Здешние художники увлекались по вечерам игрой в рисунки, условное их название «чепуха». Участники игры, взрослые и дети, рисовали по очереди на небольших листках бумаги, не видя, как дорисовывает сосед. Когда-то в этой игре принимал участие Серов.

Но, конечно, занимались и серьезным искусством. Например, Нина Яковлевна вспоминает: «Написала тогда (1912.— *А. Е.*) в селе Эмаус (12 верст от Домотканова) «Трактир» — живописная солнечная внутренность деревенского трактира на большой проезжей дороге. В нем я позволила себе, освобожденная, кажется, дальностью расстояния от дома, отдаваться инстинкту и написала передний план — столы, покрытые скатертями, с обратной перспективой. Тогда я объяснила себе (для себя) эту особенность так: я хочу, чтобы взгляд только скользил по первому плану картины, потому что главное происходит на заднем плане. В. Фаворский, который тогда только что входил в нашу семью, одобрил именно это в моем этюде, и меня, привыкшую к более заземленным суждениям, приятно поразил его взгляд. Помню, я отметила, однако, его как «чудаковатое», как невероятное, «неправильное», хотя сама чувствовала именно так».

Напомню, что в 1912 году, на XIX выставке Московского Товарищества Художников, экспонировались вещи трех домотка-

новцев: Нины Яковлевны (живопись, линогравюры), Владимира Андреевича (ксилография), Ивана Семеновича (скульптура).

Живописный портрет Марии Владимировны перед зеркалом (1912) Владимир Андреевич написал в Домотканове.

В десятых годах Ефимовы издали во Франции изобретенное ими оригинальное вырезание из бумаги для детей, в котором среди листов с сюжетами рисунков на французские темы есть два листа на типичные русские темы. Между прочими здесь изображены лыжники; это явные домоткановцы: один из них рыжебородый — Владимир Андреевич, другой — Иван Семенович. Лыжники, если их вырезать и особым образом согнуть, лихо скатываются с горы (наклоненный лист картона), что соответствует истинной жизни, так как у домоткановцев всех возрастов процветали прогулки на лыжах по окрестным полям и лесам.

В 1915 году у Марии Владимировны родился сын Никита. До 1918 году она часто жила с ним в Домотканове вместе с Аделаидой Семеновной (теперь уже прабабушкой), Ефимовыми, родителями Владимира Андреевича — Андреем Евграфовичем и Ольгой Владимировной. Она художница, дочь архитектора Владимира Осиповича Шервуда, сестра художника Л. В. Шервуда.

Владимир Андреевич в 1915 году был призван на военную службу и направлен младшим офицером в действующую армию, в 3-ю батарею сорокового мортирного артиллерийского дивизиона, который сражался на юго-западе России (полевая почта 49).

Владимир Андреевич изредка приезжал с фронта в командировки в Москву, навещал Домотканово. В одну из таких побывок он встретил Ивана Семеновича, впавшего в тоску, обусловленную мыслью о том, что многие из его друзей находятся на фронте, а ему, как «единственному сыну при матери», никогда не отбывавшему воинской повинности, предстояло, когда подойдет его год, служить где-нибудь в обозе или сторожить в тылу военное имущество. Эта скучная перспектива угнетала его... Владимир Андреевич посоветовал ему «для встряски» пойти на войну досрочно. Нина Яковлевна поддержала эту идею. Фаворский поговорил со своим командиром батареи, и вот Иван Семенович в октябре 1916 года сразу попал на передовые позиции под Луцком в чине «канонир из вольноопределяющихся».

Оттуда батарея походным маршем, с боями, прошла в Румынию. Время, проведенное на войне, хотя и в сражениях, суровое, принесло психике Ивана Семеновича пользу. Совет, данный Владимиром Андреевичем своему страждущему другу, был мудрым. Они стали «однополчанами».

В начале 1918 года Фаворский и Ефимов были демобилизованы и вернулись в Москву. Началась новая эпоха.

Выбирая из архива Н. Я. и И. С. сведения о домоткановском периоде жизни Владимира Андреевича, понял, что нельзя ограничиваться только им одним. При чтении старых писем, памятных записей начала вырисовываться, а потом и «возникла» группа давно ушедших людей, не только связанных родственными теплыми узами и профессиональными творческими интересами, но и людей единого «стиля жизни», единого психологического настроя,

единомышленников в отношениях к людям, к Природе, Искусству, к понятиям Долг, Совесть, Честь.

Я называю эту группу домоткановцев «кланом художников» (конечно, условно, в кавычках). Попытаюсь проследить дальше по архивным материалам и своей памяти жизнь этого «клана», акцентируя повествование на Владимире Андреевиче Фаворском.

Москва (1918—1921)

В бурное время первых революционных лет, в котором и у Фаворских, и у Ефимовых перестраивалась жизнь, возникали новые пути в судьбе, в искусстве, их художественная деятельность в некоторой своей части вновь шла на «параллельных курсах».

В 1917 году Нина Яковлевна открыла неожиданные увлекательные возможности кукольного театра, русского Петрушки. Она, первая у нас в стране, ввела в репертуар этого древнего народного театра классику. На смену обычно примитивной, нередко — грубой, хотя и остроумной буффонады Нина Яковлевна дала Петрушкам басни И. А. Крылова, песенки Беранже, сказки А. Н. Толстого, а затем и Г. Х. Андерсена, М. Е. Салтыкова-Щедрина, пьесы В. Шекспира.

Вернувшийся с фронта Иван Семенович присоединился к ее кипучей театральной деятельности. Они сами делали театральных кукол, сами были постановщиками, режиссерами, актерами. С самого начала своей «кукольной» деятельности они считали, что кукольный театр в большей степени «Театр Художника», чем «Театр Актера» — ведь главные действующие лица в нем куклы, сделанные художником, это — «движущаяся скульптура».

В это же время в Москве начинала свою театрально-организационную и режиссерскую деятельность Наталья Ильинична Сац.

Я уверен, что когда Ефимовы в 1918 году беседовали с Наташей Сац о путях рождающегося театра, то они рассказали и о своей мечте — «Кукольном театре Художников» и назвали имя своего друга В. А. Фаворского. Наталья Ильинична пишет:

«Компанию художников удалось тогда подобрать замечательную. Впоследствии многие из них завоевали мировое признание. Назовем хотя бы Владимира Фаворского [...]. Пусть о самом интересном и близком говорят с ребятами Петрушки, Марионетки, Театр Теней. С большим уважением и любовью вспоминаю я талантливого и многогранного художника Ивана Ефимова, его изумительных кукол — людей и зверей, таких приветливых и привольно русских. Силуэты Нины Симонович-Ефимовой в театре теней радовали выразительностью и какой-то особой грацией. В их программе были басни Крылова, русские сказки «Мена», «Масленица в деревне», «Крестьянские дети».

Театр марионеток открылся новой пьесой, специально для этого театра написанной. Она называлась «Давид» и повествовала о победе мальчика — народного героя над великаном Голиафом. Пьеса приводила в восторг наших художников Павла Павлинова, Константина Истомина, Владимира Фаворского. Я не разделяла их восторгов в выборе сюжета. Мне казалось ненужным углубляться в такие дебри прошлого, как легенда о Давиде и Голиафе, но

единомыслие больших художников, которых я сама позвала и которым верила, перегруженность административными заботами, а главное... мои пятнадцать лет от роду заставляли меня возражать лишь вполголоса. Я не понимала тогда, почему Владимир Фаворский так вдохновенно резал кукол для этого спектакля и не допускал даже мысли, что можно открыть театр не «Давидом».

— Это и есть вершина в искусстве, выраженная в силе мальчика,— говорил он.

Фаворский не был красноречив, но был гениален. Когда я видела его за работой, становилась молчаливой и была согласна на все...»

Когда в двадцатых годах Нина Яковлевна написала первое у нас в стране монографическое исследование по театру кукол, то она попросила Владимира Андреевича сделать обложку для этой книги.

Я думаю, что она поступила так не только потому, что любила его как человека и великого мастера — художника книги, но и потому, что он сам был причастен к рождению советского кукольного театра. В уникальном Музее театральных кукол при Центральном академическом театре кукол в Москве, в соседних витринах, с которых начинается осмотр, замерли Петрушки Ефимовых (Крылов, Макбет) и марионетки Фаворского (Давид, Баба Яга).

В 1925 году в Государственном издательстве вышла книга Н. Я. Симонович-Ефимовой — «Записки Петрушечника» с гравюрой В. А. Фаворского на обложке. В ней (обложке) зримо, лаконично, очень верно передана сущность текста книги. Неожиданно появляется (выскакивает) древний Петрушка, герой нового театра, помолодевший, смелый, дерзкий, заявляющий: «Ого! Я вхожу в моду!»

Иван Семенович с 1918 по 1930 год преподавал на скульптурном факультете Вхутемаса (впоследствии Вхутеина). Владимир Андреевич пришел во Вхутемас в 1921 году, после службы в рядах Красной Армии (1919—1921). В 1923—25 годах он был ректором Вхутемаса.

Вероятно, мне следует попытаться объяснить одно обстоятельство, связанное с Вхутемасом, которое без этого объяснения может быть принято за некую «трещину» во взаимоотношениях Владимира Андреевича и Ивана Семеновича как художников. Дело в том, что в конце двадцатых годов, при одной из аттестаций преподавателей Вхутемаса, Ивану Семеновичу должны были присвоить звание профессора. При обсуждении на комиссии Владимир Андреевич выступил против, о чем сам первый и сказал на следующий день: «Прости, Иван Семенович, но я был против твоей кандидатуры».

Иван Семенович, естественно, огорчился, вернее — удивился, но эта «акция» не отразилась на их дружеских взаимоотношениях. Вообще об этом больше не говорили в семье, так что я, кроме самого факта, не знаю точно причины такого шага Владимира Андреевича. Он всегда любил Ивана Семеновича как человека, уважал и ценил его разносторонний художественный талант (его слова об Иване Семеновиче я приведу в свое время). Мне думается, что Владимир Андреевич не был уверен в педагогической

законности его способа обучения скульптуре, заключавшегося не в выполнении некоей разработанной, теоретически детально обоснованной, последовательной программы, а больше — на инстинктивном, импульсивном чувстве красоты природы, животных, людей, интересности их форм, движений, сочетаний. Можно вспомнить один из афоризмов Ивана Семеновича: «Не люблю принципов. Принцип — это с латинского «предвзятость», а я люблю создавать себе «принцип» по требованию жизни. Иначе принцип — это первый летний огурчик, посоленный впрок, или галоши в сухую погоду».

Иван Семенович мог прервать плановое занятие своих студентов в мастерской предложением сейчас же, всем вместе, ехать в Сокольники смотреть на елочки, укутанные свежевыпавшим снегом. Или неожиданно повести (бегом!) студентов на спектакль своего кукольного театра (об этом вспоминает С. В. Образцов в своей повести «По ступенькам памяти»).

Иван Семенович считал, что и подобный «метод» может быть частью курса обучения скульптуре. Может быть, Владимир Андреевич так считать не мог? Конечно, это рассуждение остается только моим домыслом, которым я пытаюсь объяснить себе случившееся.

Во всяком случае, доброжелательное взаимоотношение между ними не нарушалось. Иван Семенович еще ряд лет преподавал во Вхутемасе, его мастерскую прошли многие видные впоследствии скульпторы: А. Е. Зеленский, И. Л. Слоним, М. И. Лебедева, А. И. Григорьев, Б. Д. Комаров, Л. А. Кардашов, М. Ф. Листопад.

Владимир Андреевич, Иван Семенович и Нина Яковлевна вместе посещали лекции профессора Павла Александровича Флоренского во Вхутемасе (сохранились записи Нины Яковлевны некоторых из лекций по теории композиции). Можно еще отметить, что, анализируя свое творчество конца двадцатых годов, Нина Яковлевна вспоминает: «...рисовать я стала как будто лучше. Появилась, наконец, «форма». Та форма, за которой тщетно и так мучительно прогонялась всю юность». И среди причин этого, более точного и в то же время обобщенного, своего отношения к рисунку она указывает «может быть, сознательное, наконец, и более трезвое отношение к любезному мне импрессионизму под влиянием бесед и лекций во Вхутемасе Павла Александровича Флоренского и мнений Владимира Андреевича Фаворского».

Фаворские всей семьей бывали у Ефимовых в их квартире в Москве у Красных ворот на семейных вечерах, в которых часто участвовали В. Д. и Е. В. Дервизы, П. А. Флоренский, М. В. Юдина, Б. В. Шергин, С. Г. Писахов, П. Д. Эттингер. Беседовала с гостями и Соломонида Ивановна Черная. Это — домработница Ефимовых, а по существу — член их семьи. Жила она у них года три-четыре по рекомендации Бориса Викторовича Шергина, была крестьянкой из далекой деревни на реке Пинеге (Архангельская область). Грамотная, любила рисовать, мудро говорила о жизни, любила всю семью Ефимовых, хотя, как истинная старообрядка, никогда не ела вместе с ними и из их посуды («грешно — обмирщусь»). Иван Семенович записывал многие ее выражения. Например, такие: «Об чем я тоскую? Мысль-то забу-

дет, а сердце — помнит», «Злоба все поест — и тело, и имение трудово. Удержись злобы», «Труд кверху подымат, краса — книзу тянет». Нина Яковлевна спросила как-то в тридцатых годах Соломониду: «Кто тебе нравится больше всех из наших гостей?» — «Владимир Андреевич — справедливый. Не качается, такой прямой, как фиганок. Сердце не дробно, рассудок хороший».— «А Павел Александрович (Флоренский)?» — «Я его ума не могу судить. И я не понимаю, как он говорит. Он не по-русски говорит, не по-нашему, я не могу узнать ничего, а Владимир Андреевич говорит по-нашему».— «А Борис Викторович?» — «Борис Викторович — это как моя кровь, а Владимир Андреевич — это как ваша. Ну и жена его — уж это я и не знаю! Что на душе, ничего не скроет, как хороша!»

Загорск (1921—1935)

В 1921 году Комиссия по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой лавры пригласила на работу Владимира Дмитриевича Дервиза. Рекомендовал его Игорь Эммануилович Грабарь, который давно знал Владимира Дмитриевича и как широко образованного, одаренного художника, и как, если можно так выразиться, «сверхчестного» человека. Через некоторое время он стал заведующим (директором) Сергиевского историко-художественного музея. «Задача превратить огромный монастырь в Музей, если учесть общую обстановку двадцатых годов, была чрезвычайно сложной. Одним из основных вопросов была охрана Музея. Владимир Дмитриевич организовал ее из бывших монахов, и, надо отдать им должное, они работали безукоризненно. Он сам занимался инвентаризацией сокровищ, хранящихся в ризнице. Она не отапливалась, а промерзшие предметы из золота и серебра, при описании их, надо было держать в руках, тщательно рассматривать. Владимир Дмитриевич, в старом нагольном полушубке (еще домоткановских времен), в маленькой войлочной шляпчонке, не закрывающей ушей, всю зиму провел в работе, не обращая внимания на холод. Его ум, художественный вкус, такт и общая культура очень облегчали совместную работу с ним. Владимир Дмитриевич владел французским и английским языками и сам показывал и давал объяснения приезжавшим иностранным послам и путешественникам. Это была очень важная политическая задача, так как за рубежом существовало убеждение, что в Советской России драгоценности не охраняются, а расхищаются. Владимир Дмитриевич, показывая и давая интересные и профессионально обоснованные объяснения, убеждал их в том, что бесценные сокровища Древней Руси целы» (из воспоминаний старшего научного сотрудника ГТГ Алексея Николаевича Свирина. Рукопись. 1969).

Вместе с Владимиром Дмитриевичем в Сергиевом Посаде поселилась и Мария Владимировна с Никитой, Аделаидой Семеновной (ей было за 70), Андреем Евграфовичем (он как юрист тоже работал в Комиссии по охране старины), Ольгой Владимировной. Владимир Андреевич жил в Москве, во вхутемасовской квартире, в кирпичном многоэтажном доме во дворе бывшего училища живописи (ул. Мясницкая — Кирова). Он еженедельно ездил в

Загорск, а это 2—3 часа (правда, в вагоне он писал конспекты своих лекций).

В Загорск к нему приезжали часто его друзья, ученики, родственники.

Как и в Домотканове, жизнь и искусство здесь были неразделимы.

В домоткановский период существования «клана художников» Учителем, вернее, Совестью его был Валентин Александрович Серов; в загорский период — Владимир Андреевич Фаворский.

Вначале Фаворские, как и Владимир Дмитриевич, жили в самой лавре, в так называемом Казначейском корпусе, на первом этаже. Сводчатые потолки в невысоких комнатах; небольшие окна в массивных стенах смотрят на колокольню и на крепостные башни лавры. Каждые четверть часа — перезвон часов. Тихо, почти безлюдно — в те годы Музей только начинал свою деятельность — не был так густо посещаем, как теперь, а церковные службы в храмах не проводились.

Затем, в 1922 году, Фаворские переехали на Вифанскую улицу, дом 99, на окраине Загорска. Дом одноэтажный, деревянный, небольшой приусадебный участок — огород. Близко лес, в нем строгий монашеский скит — Параклит. Потом, с 1925 по 1939 год, жили на Кооперативной улице. Здесь, мне думается, особенно большое сходство с Домоткановом, с его «средой обитания».

Двухэтажный большой дом; Фаворские занимают квартиру в несколько комнат на втором этаже. Около дома — заросший сад, а пройдя немного по немощеной улице, выходишь за город, на огромный луг. На нем ряд бугров — следы валов польского лагеря XVII века. Вдали лес.

В самой большой комнате пять окон, виден привлекательный пейзаж — аккуратные посадские домики, деревья около них, вдали купола лавры. В углу комнаты, около окна, рабочий стол Владимира Андреевича, на нем замшевая коричневая цилиндрическая подушечка для гравирования (ее смастерила Мария Владимировна), большая лупа, зеркало, ящичек со штихелями. В другом углу — столик для школьных занятий Никиты, затем Вани, затем Маши. Посередине большой обеденный стол. Это он изображен Владимиром Андреевичем в «Чуде пятом — самоваре» в цветных гравюрах книжки С. Маршака «Семь чудес» (1929).

В этой комнате в конце двадцатых годов Нина Яковлевна сделала силуэтный портрет Владимира Андреевича. Надо сказать, что она очень любила искусство силуэта и много работала в этом жанре (портреты, книжные иллюстрации, театральные постановки). Она писала статьи по театру силуэтов, а в 1932 году сделала интересный доклад в клубе художников (Москва, Ветошный ряд) — «Основа силуэта как форма». Оппонентами выступали, как указано в сохранившемся пригласительном билете, В. А. Фаворский и М. Т. Маркелов. Один из тезисов доклада гласил: «Силуэт создает мир, пространство вполне реальное, теплое и живое. Силуэт — это не плоская плоскость, не срез, не разрез. Это «чечевица», линза. Это тело, его нельзя дырявить».

К сожалению, материал обсуждения доклада не сохранился.

Но вернемся в большую комнату дома в Загорске. В ней главным образом и происходят беседы приехавших гостей об искус-

стве, трапеза после прогулки, вечерние чтения вслух, рисование, детские игры.

В соседней маленькой комнатке Ольги Владимировны все необычайно аккуратно, как-то «по-европейски». Полка с английскими романами и книгами по искусству, рабочий столик с художественными принадлежностями. Ольга Владимировна в Загорске расписывала очень изящно скомпонованными букетами цветов миниатюрные брошки, коробочки из папье-маше и дерева, покрытые прозрачным лаком. Этой технике ее обучил хороший художник, бывший лаврский иеромонах отец Афоний Вишняков. Он работал сторожем в Музее лавры. Это был высокий, красивый старик, с густой седой бородой, большими голубыми детскими наивными глазами, еще более увеличенными тем, что очки у него были с очень сильными линзами.

Обычно ежегодно, 28 июля, у Фаворских справляли именины «Святого князя Владимира», приезжало особенно много гостей. Помню частого гостя Павла Давыдовича Эттингера, какого-то очень уютного, доброжелательного, идеально аккуратно одетого. Он всегда рассказывал что-нибудь интересное из художественной жизни в мире. Павел Давыдович, вероятно, был одним из первых искусствоведов, «признавших» Фаворского и остававшихся верными ему во все времена.

В Загорске, в доме своей старшей внучки и старших правнуков, закончила свою жизнь Аделаида Семеновна. К концу двадцатых годов зрение ее очень ослабло.

Тогда, чтобы бабушка все-таки могла писать, даже не видя букв, внуки сделали ей «трафарет» из фанеры с несколькими широкими параллельными прорезями. Бабушка клала фанерку на бумагу, нащупывала прорезь и писала в ней карандашом по памяти. Строчки не «налезали» друг на друга. В длинные бессонные ночи она сочиняла акростихи, «белые» стихи, в которых первые буквы последовательных строчек составляли слово, обычно — имя того, кому она дарила написанный утром, по трафарету, листок.

В день рождения Владимира Андреевича Фаворского в 1932 году она написала:

«Вечный труженик неутомимый,
О, как ценю я тебя,
Люблю твой голос, когда читаешь,—
Он успокаивает меня.
Доброты такой никогда я не видывала.
Я счастлива под кровлей твоей».

Помните слова Аделаиды Семеновны, написанные ею в 1912 году? Не утруждать собою никого — этому скромному правилу Аделаида Семеновна оставалась верна до конца. Незадолго до смерти она прощалась с близкими людьми, если кто-либо из них надолго уезжал. Прощалась навсегда.

Утром 9 ноября 1933 года к ней зашел Владимир Андреевич (он должен был уехать на несколько дней в Москву), сказал: «Аделаида Семеновна, я пришел Вас поблагодарить». Она, уже очень слабая, ясно спросила: «За что?» — «За ребят, за все, за то, что Вы у нас жили».

Она силилась что-то сказать: «Всех... всех...» — «Аделаида Семеновна! Не старайтесь говорить, мы понимаем, что Вы хотите сказать!» Она наверное хотела сказать: «Всех, всех благодарю».

К полудню она стала дышать реже, реже, и дыхание остановилось навсегда.

В 1933 году Нина Яковлевна участвовала в художественном оформлении интерьеров Музея охраны материнства и младенчества (Москва, ул. Кропоткина, 20), в котором Владимир Андреевич делал свои первые фрески — сграффито. Приведу отрывок из ее письма от 18.III.1933.

«Сейчас заказ от Отдела Материнства и Младенчества (охрана) — оформить юридический их материал в движущихся силуэтах. Мы с Иваном Семеновичем надумали. Темы — я те дам! «У них» — позор внебрачного ребенка. «У нас» — женское собрание и отпуск работнице за 2 месяца до родов. Раньше муж бил жену, а теперь она может обратиться в консультацию. А ничего! Что-то получается, и даже красиво. Только доктора придирчивы — «У нас не восьмой, а девятый месяц», «Ребенку не два месяца, а три» и т. п.».

Увы! Ни фресок Фаворского, ни силуэтов Ефимовой «просвещенные потомки» не сохранили. Только фотографии.

Летом 1934 года группа московских художников была приглашена на Конаковский фарфоровый завод им. М. И. Калинина (Калининская обл.) для разработки образцов посуды массового тиража.

Сохранились письма Нины Яковлевны, приехавшей в Конаково вместе с Иваном Семеновичем. Жили художники в деревне Сучки, соседней с заводом. Приведем отрывки из этих писем (июль — август 1934).

«...Осмотрели производство посуды на заводе. Если в 1913 году, когда мы приехали сюда, на завод Кузнецова, из Домотканова, каждую расписанную чашку, каждый чайник, полоскательницу хотелось взять,— теперь ни одной нет, которую и даром взял бы. Вот поэтому-то из Москвы и явилось решение все реорганизовать, все сменить».

«...Тут хорошо, вроде Рая. Деревня необыкновенно поэтичная — наше крыльцо выходит на зеленую поляну, на ней сосны могучие, можжевельник, пни. Ключи бегут, питают и нас и Волгу. Тишина (...). Тут такая интенсивная комбинация людей, что если хоть раз, мельком взглянуть — и то не безразлично. Образец товарищества, коммуны. Фаворские — Владимир Андреевич и Маруся, Никита уже взрослый художник, Ваня; Исидор Григорьевич Фрих-Хар со своей интересной женой, художницей, Марией Петровной — по фамилии Холодная; Зеленский с женой-художницей, еще одна славная барышня — художница Бесперцева, скульптор Лебедева Сарра Дмитриевна, Иосиф Моисеевич Чайков с женой, Кепинов, Рублева. Все дружны.

Фрих-Хар очень мил, Фаворский, как всегда и везде, работает как вол, то есть именно не как вол, а с азартом, основательно от начала до конца. Сделал тарелки хорошие, хотя и неожиданные: гуси, корова, овцы и пастушка. Сам и трафареты вырезал, и паял,

и пылил краской — дотошный человек. Иван Семенович задумал и делает для детского сервиза дельфинов, оленей, петуха, рыбок, да еще блюда с гусями и козлом. Я тоже поработала — сделала две чашки и блюдо, расписанные здешним пейзажем с Волгой и самим заводом».

«Недавно вечером на речном бережку, под деревьями устроили пикник всей компанией, с директором и худруком завода. Они приезжали смотреть наши работы — остались довольны. Правда, бригада блестит лучшими именами художников.

Дамы — художницы и жены скульпторов — сделали пироги, винегрет, кашу, наливку... Веселились не очень складно, но ничего все-таки [...]. Иван Семенович вертел в темноте горящие головешки «в честь директора» — красиво (прожег себе рукав). Владимир Андреевич играл на дудке — хорошо. Пели, Никита запевалой. Боролись. Лебедева поставила очень легко и сразу Чайкова кверху ногами, она ведь здоровенная,— как все женщины-скульпторы. Странно это — «выставочно-вернисажные» фамилии слышать на лоне природы? Да, но факт — Иосиф Чайков с трубкой и тростью и Исидор Фрих-Хар в азиатской тюбетейке ходят по русскому пейзажу».

Художники много сделали тогда. Но как несправедливо — выдающиеся советские художники вдохновенно, в полную свою силу сотворили очень красивые образцы ходовой, массовой посуды; дешевой (а не дорогой, выставочной, «шедеврово-сувенирной»), а завод выпустил их даже не маленьким тиражом, а считанными экземплярами, ставшими теперь только музейными экспонатами.

В 1935 году в жизни «клана художников» произошла еще одна смена места обитания — художники выстроили в Перовском районе Московской области свой собственный дом.

Новогиреево (1935)

Не знаю точно, у кого из «клана художников» в середине тридцатых годов впервые возникла мысль о необходимости построить своими силами мастерские для небольшой группы близких между собой художников. Может быть, наиболее по-деловому это проявилось у молодого, энергичного скульптора Льва Алексеевича Кардашова, выпускника Вхутемаса, ученика Ивана Семеновича. У него, сына московского скульптора-анималиста Алексея Николаевича Кардашова и племянника Владимира Андреевича, нет мастерской, а он мечтает о скульптурных работах из огромных древесных кряжей. Да и сносного жилья у него нет. А еще он мечтает — жениться на Милочке Дервиз, в будущем студентке Суриковского института. Он знаком с ней еще с Загорска. Она племянница Марии Владимировны. Ей, будущей керамистке, тоже будет нужна не только квартира, но и мастерская. Да и сам Владимир Андреевич — без удобной, собственной мастерской и уже который год разрывается между Москвой — работой и Загорском — семьей. У Ивана Семеновича есть большая казенная мастерская, но она на другом конце Москвы (на ул. Верхняя Масловка), и ему претит постоянная сутолока ежедневных поездок туда и обратно.

Выяснилось, что строить мастерские с квартирами хотят и могут семейства Фаворских, Ефимовых, Кардашовых и два скульптора-вхутемасовца — Григорий Владимирович Гринберг и Владимир Васильевич Мазурин (он вскоре вышел из этой группы).

По просьбе этих художников Отдел городских земель Московского Совета РК и КД в 1935 году выделил им на 50 лет «земельный участок в городе Перово (Перово Поле) по Новогиреевскому проезду, № 2-а, площадью 1250 кв. м под строительство скульптурной мастерской» (так было записано в «Договоре о застройке»).

Перово — это поселок за тогдашней границей Москвы. Рядом стародавний Измайловский парк, переходящий в густой лес, в котором есть полянка с низким кирпичным сооружением — пчельней Петровских времен. Линия московского трамвая кончалась километра за два. В полукилометре проходит Владимирское шоссе (ныне шоссе Энтузиастов). По нему не очень оживленное движение (в те годы); нередко еще по старой «Владимировке» двигаются цыгане — в живописных конных повозках. Толпа цветастых цыганок, серьезных, суровых, бородатых мужчин. Близко старинное село Ивановское, вокруг него огороды, на лугах — стадо коров. Сельская тишина.

Все именно то, что надо художникам «клана» — поклонникам сельской среднерусской природы. Ведь большинство их — «домоткановцы».

По своему проекту, немалыми личными средствами и немалыми нервами и волнениями дом построили года за три. Главным «болельщиком» строительства, «десятником», «авторским надзором» да и рабочим был Лев Алексеевич. Он и жил с молодой женой в еще строящемся доме.

Вблизи — избы, редкие временные бараки, раскисающие в дожди немощеные дороги да тропинки, летом отороченные одуванчиками. Зимой все заносится снегом. Темно. Сугробы. Перекликаются петухи, перелаиваются собаки.

Дом этот так выстрадан старшим поколением «клана художников», так много с ним связано в полувековой жизни не только «клана», но, думается мне,— и советского искусства, что я должен писать слово «Дом» с большой буквы. Он кирпичный, двухэтажный, с мансардами, кубической формы, не очень-то складной архитектуры (особенно внутри).

Внизу — пять мастерских с большими окнами, пять квартир наверху (впоследствии надстроили мансарды, получился третий этаж). В квартирах — кафельные печи, топят дровами, углем. Во дворе — свой глубокий колодец со скрипучим воротом и дачного стиля небольшое дощатое учрежденьице. Только через много лет в Доме был наведен частичный городской комфорт — водопровод, канализация, газ, а центральное отопление остается автономным поныне.

Около Дома художники сразу же посадили деревья, то есть тоненькие прутики, которые надо было оберегать, чтобы их не обломали ветер или собаки. Дубки посадил юноша Никита Фаворский; березки, рябинки, яблоньки — Владимир Андреевич и Иван Семенович; клены и липки — Лев Алексеевич, Мила воткнула в землю веточки тополя.

Москва за прошедшие 50 лет резко расширила свои границы. Загородный Дом художников оказался на ее территории, его обступили многоэтажные, новомодные дома, рядом проложили линии метрополитена, троллейбусов, автобусов. Стародавнее Перово Поле стало оживленным, многолюдным Перовским районом Москвы. Село Ивановское теперь образец современной городской застройки безликими, вернее одноликими, серыми громадами.

Но Дом художников, окруженный выросшими за полвека мощными дубами, липами, березами, тополями и рябинами, сохраняет еще около себя лесные ароматы, даже — тишину; зелень летом и яркий багрянец осенью; белизну снега зимой. А весной из-под снега пробиваются нежные подснежники, привезенные из Домотканова.

Внутри дома и теперь, в восьмидесятых годах XX века, продолжает жить Искусство, хотя умерли давно его главные, первые строители — Владимир Андреевич, Мария Владимировна, Никита и Иван Фаворские; Иван Семенович и Нина Яковлевна Ефимовы; Лев Алексеевич Кардашов. Их наследники, дети, внуки, правнуки, живущие в Доме, сохраняют славную родовую традицию «клана» — они в большинстве своем — художники (или вступают в брак с художниками). «Клан» продолжает жить вторую сотню лет. (Напомню — Домотканово было куплено Дервизом по совету Валентина Серова в 1886 году.)

А первые хозяева Дома, его «старейшины», увековечены не только своими произведениями искусства, хранящимися во многих музеях, но и двумя бронзовыми мемориальными досками на увитой диким виноградом наружной стене трехэтажного Дома из темно-красного кирпича. Они посвящены народному художнику СССР Владимиру Андреевичу Фаворскому и народному художнику РСФСР Ивану Семеновичу Ефимову.

И есть у Дома еще одна наружная архитектурная памятка о первых его строителях. Из-под свеса крыши, по всем углам Дома, вылетают большие голуби с распростертыми крыльями. Их вырезал из дерева и установил при завершении строительства Лев Алексеевич Кардашов. Вскоре молодой художник Никита Фаворский ушел из этого Дома добровольцем на фронт и погиб в 1941 году.

Дом построили. Стали обживать. В мастерских началась творческая работа, в квартирах появились дети, во дворе — нашедшие здесь приют бездомные собаки.

Владимир Андреевич прожил в Доме четверть века, около половины творческого отрезка жизни (может быть — наиболее плодотворного). Он и здесь был совестью «клана» разновозрастных художников, собравшегося под крышей одного Дома. И не только был, но и продолжает быть ею, Совестью, даже после смерти.

В архиве Ефимовых сохранились записки о нем за период 1936—1959 годов. Их мастерские рядом, квартиры — тоже. Общение постоянное — и житейское и по искусству.

Приведу несколько отрывков из записок Ивана Семеновича (далее в скобках — слова мои.— *А. Е.*). «Фаворскому я сказал, что чувствую себя близким вазовым греческим живописцем. Он согласен, но больше всего во мне ценит синтез, русский синтез, что одно в другое ныряет, прорывает — рельеф и живопись».

«Фаворский повесил настоящую люстру на написанных шелковых шнурах с кистями (это во фреске в Театре Советской Армии). Всегда приятно остроумие. В своих вещах я часто хочу, чтобы была и улыбка. Очень многое страшно скучно смотреть».

«Фаворский: „Я тоже думаю, что должна быть какая-нибудь интрига или в цвете, или в форме. И про Моцарта говорили, что он заставляет публику слушать фиоритуры, чарующие публику, а потом дает серьезное свое“» (это сказано по поводу парковой скульптуры И. С. Ефимова «Медведица и медвежонок», которую жители Дома смотрели и критиковали.— *А. Е.*).

«Фаворский, улыбаясь, с одобрением,— про мою грузинку (декоративная скульптура „Грузинский танец“): „Ведь мало ли как грузинку можно сделать. Вон у Врубеля — такая, а у тебя — другая“».

В Доме на семейных вечерах часто ставили и ставят теперь шарады. Они бывали очень интересными, театральными, но жители Дома их, к сожалению, не записали. А вот Иван Семенович некоторые описал. «Потом шарады. Я пел Сусанина „Ты взойдешь, моя заря!“, и поляки меня убили. Расчесал для „мужика“ голову на прямой пробор, а свою, теперь большую, бороду — клином. Та же борода, расчесанная надвое, пригодилась потом для генерала. Стильно было: Шаховской — палач в красной рубахе, жилистый, с большим топором. На высоком скульптурном станке — осужденный в белой рубахе бил на все стороны лбом „об пол“ под вопли старорусских женщин и монашек. Дьяк, Владимир Андреевич, огласил царский указ. Свет померк, удар топора. И казалось удивительно, как так быстро убрали казненного. А целое — „Гибель Помпеи“ Брюллова: „статуя“ в белом свалилась с высокого станка. Вбежала неистовая толпа, прикрывая себе голову разными предметами и табуретками, на плечах одного висел беспомощный древний старец — Фаворский.

Вчера вновь произошло действо об Иване Купале. Вижу — Кардашов вытаскивает в сад старое кресло Владимира Андреевича. Поставили его на западное крыльцо, увитое хмелем. Ночью посадили меня в кресло, передо мною жертвенник на двух белых камнях, на котором Шаховской рубит рельеф — портрет дочери. На жертвеннике — мой бронзовый, с дырками, „Фавн“, в котором горит береста, вокруг которого в бешеном плясе живые фавны. Отличный Шаховской, сучащий голыми ногами, почесывая одну о другую. [...]

Фаворский в настоящем дикарски совершенном, из непонятного растения, прекрасно связанном коническом колпаке, длинным подлинным заговором с молитвами (из толстой ученой книги о русских заговорах Рыбникова) наставляет об искании кладов Художника, нагруженного своим оборудованием: ящиком с кистями, красками и большой лопатой. [...]».

«Мне досталось от судьбы великое счастье жить рядом с Фаворским. Всегда можно было услышать исчерпывающий, всепонимающий совет. Жажда работать сопутствует ему всю жизнь. Пахать до глубины плодоносную почву. Ему не приходилось ждать вдохновения, оно всегда наполняет его до краев. И что драгоценно — его вдохновение тихое, глубокое, спокойное. Это не бурное кипение, наполовину растрачивающее свой пыл впустую. А уж ког-

да Фаворский возьмется что-нибудь изучать, так проникнет в предмет насквозь. И как разнообразен!»

«Фаворский — настоящий муж (vir по-латыни), а мы все — мальчишки, считая сюда и Павла Флоренского, который, правда, волей перерабатывает свою беспокойность, а Фаворскому спокойствие какой-то горы просто дано. Я веселый, но во мне пропасть легкомыслия, я треплю. Ведь черт знает что делается — как ящик, выдвинутый у меня в столе.

Фаворский до чего спокоен! А я, какую мораль не имей,— меня бы все равно крутило».

«Удивляешься гравюрам Фаворского к „Слову". Не отвлекают, а помогают читать. Это создано в последние времена, какие возможны для такого верного понимания. Боюсь, дальнейшие века еще дальше будут отходить от возможности такого понимания и любви, все глуше им будут звучать глаголы „Слова".

Верю, что эти отражения „Слова" в душе Владимира Андреевича сомкнут порывающуюся связь и сделают большое дело, насыщая дух наших потомков.

Необыкновенно любовная, изощренного ума догадка украшения книги: как изобразить летящую стаю лебедей и соколов, влетающих в текст на примкнутом коричневом отрезе темнеющего черным орнаментом полукруга.

Как дать вселиться в свою душу — душу древнего изографа, чтобы запутать такими натянутыми ремнями полоненного сокола.

Слезы капают на такие рисунки. Живет русская душа».

Напомню, что Иван Семенович тоже работал над иллюстрацией «Слова»: в 1944 году сделал два керамических барельефа (118×170) для Пушкинского дома АН СССР. Один из них был повторен в бронзе и установлен на Доме на Новогиреевской улице как мемориальная доска.

Из записок Нины Яковлевны Симонович-Ефимовой

«Да! Что же я не расскажу тебе, что мы были на спектакле во Втором МХАТе на „12-й ночи", где декорации Фаворского. Декорации действительно очень живописные. Законченно, чисто, не утомительно, как прочие декорации бывают. Успех был огромный. Вызывали без конца, и Владимир Андреевич выходил с актерами. Спектакль очень веселый, все отдыхали на нем». (Из письма 1933 г.).

«...Вчера Владимир Андреевич прочел нам то, что он написал для „Советского Искусства". Очень хорошо. Когда напечатают — пришлю. Сравнение двух войн — империалистической и этой. О славянском народе и целях искусства. В той — все было неясно, смутно, цель? За что? А в этой — все поставлено на карту, вся русская история, все русское Искусство». (Из письма 1941 г.). Статья Фаворского не была опубликована.

Нина Яковлевна и Иван Семенович очень любили Никиту Фаворского. Он часто приходил к ним на квартиру и мальчиком, и юношей студентом. Смотрел репетиции кукольного театра, читал, но чаще рисовал.

Иван Семенович весело, но по-серьезному советовался с Никитой по своим скульптурным работам, веря его чувству искусства,

радовался его кратким, метким замечаниям художника «милостию божией». Но рассказ о Никите — особая тема...

Владимир Андреевич хорошо играл на кларнете, аккомпанировали ему на рояле Мария Владимировна или Елена Владимировна. Иногда к концерту присоединялся ученик Фаворского график Михаил Иванович Пиков, флейтист. Исполняли большей частью, кажется, Моцарта. Концерты происходили несколько раз в Измайловском лесопарке. Выбрали красивое место, немного не доходя до пересечения березовой аллеи с дорогой, идущей к Петровской пчельне; аллея выходит к шоссе Энтузиастов, как раз напротив Новогиреевской улицы. Это и нарисовала Нина Яковлевна в 1944 году. Слушатели располагались на пенечках, упавших стволах невдалеке от аллеи. Исполнители — чуть дальше. Звуки флейты в лесу. Что может быть лучше этой гармонии?

Сохранились несколько карандашных рисунков — портретов Владимира Андреевича, сделанных Н. Я. и И. С. Ефимовыми.

В первые послевоенные годы, Фаворский и Ефимов решили наконец-то справить себе шубы, так как до этого времени они перезимовывали в каких-то драповых пальто весьма солидных возрастов. Купили волчьи шкуры, сшили из них одинакового покроя шубы, конечно, мехом наружу. Золотисто-серые, пушистые, жаркие, тяжелые.

Это было очень эффектно, когда два русских богатыря, высоких, красивых, бородатых, шествовали рядом. Два волка. Иван Семенович острил, что от этой шубы его талант скульптора повысился градусов на сорок.

Оба они, уже в преклонных годах, продолжали любить ходить на лыжах по Измайловскому лесу. Даже попали по этому поводу в 1941 году в «Вечернюю Москву». Ходили они, разумеется, не как физкультурники, интересующиеся только моционом и тренировкой. Ходили любуясь, нет, конечно, не любуясь, а впитывая всем своим существом настоящих художников мудрую красоту природы, с которой они — одно. Иван Семенович записал как-то вопрос встреченной ими в лесу маленькой лыжницы: «Дяденьки! Почему вы такие молодые, а старые?» Свой ответ Иван Семенович не записал.

Отрывки записей В. А. Фаворского о творчестве Н. Я. Симонович-Ефимовой и И. С. Ефимова

«...Меня всегда поражало, что при очень большом уважении к Серову, к его творчеству, его линия, которая четко проходит, мало заслужила внимания в нашем искусствоведении.

Если возьмете Ивана Семеновича, если возьмете Нину Яковлевну, у них есть та подлинная художественная линия, которая была у Серова, и они ее продолжают, каждый по-своему.

Мне кажется, что характер живописи Нины Яковлевны можно сравнить с характером графическим, который очень подходит для изображения характера. Цвет, который берется для характеристики, рисунок — все идет на это, и, конечно, Нина Яковлевна, особенно в силуэтах и в графических иллюстрациях, очень сильно это дает.

И вообще, когда пытаешься говорить о ней как о художнике, вдруг вспоминаешь, что она и то, и то, то есть такое богатство

творческих сил, что с уважением кланяешься ей» (из стенографической записи выступления В. А. Фаворского на обсуждении персональной выставки Н. Я. Симонович-Ефимовой — 28.XI.1945).

Первого сентября 1959 года Владимир Андреевич написал в письме А. И. Ефимову свое мнение о рукописи монографии об Иване Семеновиче (Матвеева А. Б. И. С. Ефимов. М.: Советский художник. 1965). Приводим его с небольшими купюрами.

«Милый Адриан Иванович! Я прочел рукопись и согласен с тобой, что там много правильного, но все-таки кое-какие замечания есть...

Иван Семенович особенный художник, я бы сказал, сколько-то парадоксальный, и мне кажется, что об нем можно было бы и говорить парадоксально. Можно бы начать так: Иван Семенович не скульптор, а изобретатель новых форм. Ведь правда, сколько скульпторов, которым в руки дана масса глины и которые традиционно лепят и не представляют себе ничего о силуэте и о пространстве, которые во всяком пластическом произведении должны быть, а у Ивана Семеновича так остро и остроумно выявляются. Мне кажется, что очень большое значение, что Иван Семенович в основу клал рисунок, имел дело с плоскостью и искал, каким образом сделать эту плоскость пространственной...

Сказав, что Иван Семенович не скульптор, нужно сказать, что он и скульптор, но больше, чем скульптор. Он как бы работает над синтезом различных форм, он берет и одномерность (проволоку), и двухмерность, и объем и все это соединяет, все это синтезирует. Конечно, Иван Семенович исходил из жизни, из живого чувства, но выражает чувства лаконично и выразительно, это задача мастера и формальная задача. Есть живые произведения, ничем, кроме живого чувства, не кончающиеся, а есть произведения, которые в конце концов, будучи живыми, от жизни идущими, воплощаются как ритмические мысли, как кристаллы, как, я бы сказал,— пластические идеи, которые выражают ритмически и музыкально современность и создают то, что называется *стилем эпохи*. Все, что я тут сказал, по-моему, вплотную касается Ивана Семеновича и редко кого другого, какого-нибудь другого скульптора. В этом он подобен и древним художникам. Относительно Вхутемаса можно было бы тоже помянуть немного. В общем, это то, что я хотел бы сказать, извини, если сказал довольно сумбурно. Будь здоров, всего хорошего. В. Фаворский.

P. S. Относительно того, что он пошел добровольцем, пожалуй, этот термин может путать. Правильно то, что он вместо ополчения пошел на фронт по своему желанию и с благословения Нины Яковлевны и оформлен был не через военкомат, а по знакомству, командиром батареи. В. Ф.».

В архиве Ефимовых сохраняется уникальная фотография, на которой Владимир Андреевич и Иван Семенович снова, но в последний раз сняты вместе. Она сделана в Выставочном зале Московского Союза художников на Кузнецком мосту.

Здесь шестого января 1959 года проходил торжественный вечер, посвященный обсуждению большой выставки произведений Ивана Семеновича и умершей в 1948 году Нины Яковлевны Симонович-Ефимовой. Собственно, это не было «обсуждение», а скорее праздник. В уютных небольших залах, среди изобилия скульптур,

картин, рисунков, собрались друзья, ученики, родные, художники, кукольники, педагоги. Говорили страстно, интересно, хорошо о разнообразном творчестве «двуединых художников-супругов». В президиуме вечера красовались уважаемые деятели искусства, в том числе и юбиляр, и Владимир Андреевич.

Вечер проходил очень мажорно, даже весело, с показом кукольного действа (ведь шестое января «по-старому» — это сочельник, многочудесная Ночь под Рождество). Возбужденные голоса, смех, поздравления, обещания встретиться обязательно на этой замечательной выставке еще раз (Когда? — Завтра), поцелуи...

В радостном настроении новогиреевские художники с букетами цветов вернулись к себе в Дом. Иван Семенович прошелся по тропинкам сада, которые заносил тихо падающий снег.

Поздно ночью Ивану Семеновичу стало плохо с сердцем...

Под утро он тихо уснул.

Навеки.

Седьмого января Дом стал свидетелем прощания с одним из своих строителей.

В декабре 1964 года в Музее изобразительных искусств триумфально проходила выставка произведений Владимира Андреевича. Двадцать девятого декабря Владимир Андреевич умер. Под Новый год Дом снова стал участником прощания со своим Старейшиной.

Материалы из архива Ефимовых, относящиеся к Владимиру Андреевичу, исчерпаны.

Но нельзя кончить рассказ о «клане художников», продолжающих жить в Доме и помнящих об основателях. Как это сделать? Можно было бы показать чертеж мощного, многоствольного генеалогического древа «клана». Рассказ о таком древе, вероятно, не бесполезен, но долог. Поэтому для данного повествования ограничусь краткими словами о некоторых произведениях еще не упомянутых художников «клана», на которых изображены Владимир Андреевич или его потомки в обстановке, связанной с Домом.

«Встреча Победителей», скульптура, дерево, 400×110×100, 1964. Л. А. Кардашов еще в 1944 году, оставаясь в Москве, задумал многофигурную композицию — толпу встречающих, выполненную в одном кряже. Среди толпы будет возвышаться Фаворский. Война завершилась, от Никиты и Ивана не было никаких вестей, а Фаворские все еще надеялись, ждали, ждали сыновей. И все в Доме ждали... Сыновья были Победителями, но не вернулись.

Лев Александрович умел любовно выбирать дерево для скульптуры еще на корню — именно то, которое необходимо. Этот огромный вяз он встретил в Измайловском лесу. Получил разрешение от лесников. Вместе со своим другом, скульптором Георгием Николаевичем Попандопуло, они в продолжение девяти дней пилили его вручную. Ствол был так велик, что удлиненная двуручная пила не «брала» его, подрубали топором. Потом обрабатывали кряж, волокли его трактором и через выставленное окно втащили в мастерскую. Разными приспособлениями Лев Алексеевич, в одиночку, установил кряж вертикально. Он очень по-знатецки, мастеровито обращался с деревом, и оно его «слушалось» и открывало красоты своей слоистости, изгибов, цвета. Огромная скульптура была принята, оплачена Художественным комбинатом.

Через некоторое время скульптор узнал, что по распоряжению неких больших чиновников от искусства многие приобретенные произведения признаны «не верными, не нашими» и списаны, то есть попросту уничтожены. Среди них в первую очередь «Встреча Победителей», в которой ведь и изображен-то «формалист Фаворский». Той же участи подверглись и скульптуры А. Е. Зеленского, а монументальная скульптура С. Т. Коненкова была в разобранном виде отправлена в далекий (вне Москвы) склад. Очевидцы говорили, что лица «Встречающих» были срублены, кряж распилен и все сожжено.

Осталась только фотография «Встреча Победителей». Осталась!

«Художник Владимир Андреевич Фаворский», мозаика, камень, смальта, 45×45. Елена Людвиговна Коровай работала с Владимиром Андреевичем в 1956—1957 годах над мозаикой «1905 год», затем, увлекшись этой техникой, сама сделала портрет Фаворского. Установлен на его могиле на Новодевичьем кладбище в Москве, на невысокой «горке» из белых мраморных плиток. Вокруг ряды черных огромных блоков и стелл надгробий, в общем, довольно однообразно-суровых (генералы, академики, поэты...). А эта небольшая красивая могила — конечно, Художника.

«Портрет В. А. Фаворского», холст, масло, 205×102, 1962. Волгоградская картинная галерея. Владимир Андреевич, уже больной, позировал в 1961 году Дмитрию Жилинскому в своей мастерской в Доме в перерывах между гравированием иллюстраций к трагедии «Скупой Рыцарь». По каким-то причинам Жилинский не закончил картины (фон) и убрал ее. Только на другой год он возобновил работу, дописал интерьер.

Лишь перечислю еще и другие произведения: «Воскресный день», темпера на левкасе, Дмитрия Жилинского (1974) — групповой портрет художников, а также гравюры Иллариона Голицына: «Утро у Фаворского» — с внуком Ваней, линогравюра 1963 года; «Семья скульптора», линогравюра 1968 года, где вся семья дочери Фаворского изображена в интерьере его мастерской; и наконец — серия ксилографий «В память Фаворского» (1986): «Дом Фаворского», «Память Фаворского», «Владимир Андреевич Фаворский», «Скамейка Фаворского» и «Жизнь продолжается».

Я умышленно не пишу здесь о замечательных рисунках и живописи Марии Владимировны Фаворской («Мария Вторая»), на которых изображены Владимир Андреевич, и Домотканово, и Дом. Не упоминаю их не потому, что этих произведений очень много, а оттого, что Мария Владимировна написала высокохудожественные воспоминания, которые, надеюсь, будут опубликованы; в них и должны закономерно войти репродукции ее рисунков, живописи. Не упоминаю и рисунки Никиты Фаворского — это тоже самостоятельная тема.

Может быть, я пропустил еще какое-нибудь произведение художников «клана», связанное с Владимиром Андреевичем и Домом? Может быть! В Доме по сей день творят 10—15 «своих» художников. Разве за всеми уследишь?

В Доме часто собирались и собираются родственники, друзья, художники, писатели, искусствоведы, школьники, незнакомые.

Но один вечер был совсем особенным.

Пятнадцатого марта 1986 года, днем, скульптор Дмитрий

Михайлович Шаховской и художник Олег Потанин построили в саду Дома большую триумфальную арку из глыб снега. Она стоит на дорожке от калитки к Дому. Сделана на славу! Строители опытные — это их вторая арка; первую они построили год назад на свадьбу художника Ивана и Иры Голицыных. Снега много, в теплую зиму он слежался. Блоки снега клали на влажный снежный «цемент» — к вечеру он схватывался, так что арка прочно стояла несколько дней. Мраморно-белая, блестит. На верхнем замковом блоке кобальтом написано: «100» и «W» (первая марка — подпись Владимира Фаворского). Через пролет арки видна темная бронзовая мемориальная доска на кирпичной стене (автор ее Д. М. Шаховской); перед ней — «жертвенник» из снега, на нем хрустальный бокал с красной розой. Видна и скульптура Шаховского — «Мать» (это — Маша полулежа самозабвенно кормит дочку — Наташу, т. е. внучку Владимира Андреевича). Скульптура из серо-желтого известняка, кое-где замшелая, уютно укутана снеговым покровом.

Над белой аркой нагнулись аркой же черные ветви яблони, а дальше — березы, мощные дубы (сажал Никита полвека назад). Голубое небо. Солнце.

Вечером на арке и «жертвеннике» поставили много зажженных свечей. Ветра не было — они горели и сияли до глубокой ночи. Величественное зрелище, таинственное — тихий сад, арка, свечи... На улице, за заборчиком, стояло много людей: «Что это у них?» Даже милиционер пришел осведомиться — в чем дело? Одобрил.

Людей в Дом пришло много, вероятно, не менее ста. Все они прошли через триумфальную арку. Наклонялись — не оттого, что низко, а потому, что торжественно.

В мастерской столы, лавки, трапеза. Многие гости стояли около стеллажей с папками рисунков. На стенах картины Владимира Андреевича, портрет Марии Владимировны его работы. В начале трапезы Маша раздавала, по способу беспроигрышной лотереи, оттиски с небольших гравюр Владимира Андреевича. Хорошо говорили ученики Фаворского об Учителе.

Показали старый любительский фильм с Владимиром Андреевичем. Очень впечатляющий, даже страшно становилось — ведь вот в эту же мастерскую, по этой вот лестнице, спускается к нам из своей квартиры Владимир Андреевич, улыбается, качает головой, смотрит, как рисуют его внуки (а мы сейчас видим уже детей его внуков того же возраста), гладит их по голове, подходит вот к этому рабочему столу... А мы-то — рядом... Часть этих старых кадров вошла в телевизионный фильм о Фаворском. Но здесь, здесь, около вот этих «живых свидетелей» — перил, стола, стен,— сильнее, неожиданнее.

После трапезы Ира Коровай подошла к одному из больших шкафов у стены и объявила, что покажет хранящиеся в нем иллюстрации Фаворского к классической литературе.

Ира открыла дверцу... и оттуда выходит одна из «иллюстраций» Фаворского к «Домику в Коломне» — Параша и новая кухарка. Параша — это Наташа Шаховская, она очень похожа на свою бабушку Марию Владимировну, а та — это ведь любимая модель для многих женских образов на гравюрах Владимира Андреевича. А Кухарка — как и на гравюре — это жутковатый черный силуэт

в рост человека (из картона), он делает небольшие книксены (силуэтом двигает Оля Жилинская — она тоже художница) перед старушкой вдовой — Ира Коровай в детском капоре, шали. Произносит одну строфу.

И пошли быстро, без перерыва, «иллюстрации» Фаворского — еще, еще! Как книгу листаешь.

По композиции, стилю, жестам героев — точно — гравюра, Фаворский. А всего-то молодежь Дома добавляла к своему обычному костюму бумажный веер, воротник, шаль, пояс, бумажную маску и — талант. Только несколько полных костюмов сделали, но тоже из бумаги. Парики — из настриженной и завитой бумаги.

Молодцы актеры и их режиссеры — Иван и Наталья Шаховские и Ира Коровай. Уже поздним вечером (или ранней ночью?) оставшиеся зрители просят повторить «иллюстрации».

Мы ушли за полночь, но часть гостей еще оставалась.

Садик и улица за забором темные, тихие. Свечи на снежных сооружениях еще горят, некоторые проплавили себе ямки, и здесь снег светится изнутри. Желтые язычки отсвечивают искрами на снегу, отбрасывают почти не колеблющиеся тени.

Тихо, таинственно, спокойно и волнительно...

Сто лет... Век... Вечность.

III
Воспоминания о художнике

Н. К. Бруни

Я из детской вышла замуж в 18 лет и попала в 1920-е годы в Петроград, где было множество интересных людей, с которыми я и мой муж общались. Если бы я что-нибудь записывала! Я знала М. Кузмина, и А. Ахматову, и Н. Пунина, и Н. Гумилева. С В. Татлиным мы рядом жили. Он был крестным отцом моего сына Вани.

Мы приехали в Москву в 1923 году, квартиры не было еще, и нас пригласили к себе Кравченки. Мы поселились у них, так как они сами были на даче. Помню, как мы ходили на первую Сельскохозяйственную выставку, которая была очень интересной. И вот как-то Кравченки приехали и спросили: «Как, вы не знакомы с Фаворским? Сегодня же поедем к нему». Я отвечаю, что неудобно, может быть, можно позвонить.— «Нет, телефона у него нет, но он всегда дома вечером». Мы поехали. Лифт не работал, мне было трудно подниматься на восьмой этаж, так как я была беременна третьим ребенком. Я ухватилась за край шубы моего мужа, и он «втащил» меня наверх.

Владимир Андреевич очень обрадовался и прекрасно нас принимал. Мне он показался очень старым. Но потом я заметила, что это ошибочное впечатление,— он был всего на восемь лет старше моего мужа. Фаворский всегда был очень веселым, принимал участие в шуточных постановках, прогулках и веселился, как молодой.

В первый раз он показывал нам гравюры и рисунки и два рисунка снял со стены, и вдруг я, к ужасу своему, слышу, как Лев Александрович говорит: «Жаль только, что Вы совершенно не умеете рисовать». Я думаю, ну вот, сейчас нас выгонят отсюда «взашей» с восьмого этажа. Но Владимир Андреевич объяснил, что это подготовительные рисунки к гравюрам, где и будет происходить остальная работа. Фаворский всегда держался дружелюбно и просто, шутил.

Мы стали часто у него бывать, он жил в одной комнате с Михаилом Ивановичем Пиковым, а семья жила в Загорске. Какое-то время Фаворский жил на Беговой у брата, Максима Андреевича, который был ветеринарным врачом. Тот только что вернулся из Монголии, где полюбил простор, а теснота даже в природе его всегда смущала. Лев Александрович подружился с Фаворским. Он бывал у нас всегда по вторникам и так, просто приходил смотреть работы Льва Александровича, и не случайно тот пригласил Фаворского в крестные отцы, кумовья. У меня родился мальчик, Лаврентий, и я помню, как Купреянов шутил, что Лев Александрович и с ректором «покумился», и работу получил,

и комнату в Москве. Комнату, правда, ему долго не давали, пока Виктор Петрович Киселев не отдал ему одну из двух своих там же, на Мясницкой.

Я сначала Фаворского очень боялась, а потом как-то у нас был вечер музыкальный (мы часто устраивали такие вечера), я аккомпанировала на рояле, Михаил Иванович играл на флейте, Владимир Андреевич на кларнете, а Юра Павильонов на гобое. И после одного из таких концертов мы, когда уже почти рассветало, пошли гулять на бульвар. У Фаворского была такая же, как у Бруни, толстовка из кавказского сукна, и так как они были почти одного роста, то я издали их с Львом Александровичем перепутала и, подбежав сзади, с криком повисла на плечах Владимира Андреевича. И потом ужасно испугалась, увидав его бороду, но он так симпатично к этому отнесся, что я совершенно перестала его бояться.

Владимир Андреевич всегда интересовался нашей жизнью. Так, например, он узнал, что моя мама написала воспоминания о Бальмонте, и попросил ее приехать и почитать их. Помню, что он рисовал ее, но не знаю теперь, где этот рисунок. Но это уже было, когда он жил в Новогиреево. Владимир Андреевич предлагал нам строиться с ним, но я была против: это не город и не деревня, и Лев Александрович согласился со мной.

Помню, как мы ездили к нему в Загорск, скорее всего на день рождения, у него как раз Ванечка родился, а у Максима Андреевича (его брата) в это время Андрей родился, который был потом прославленным жокеем. Помню, он нас водил к Павлу Александровичу Флоренскому, с которым Фаворский был удивительно дружен. И брат Льва Александровича, отец Николай, тоже часто ездил к нему, показывал стихи. А Лев Александрович о Флоренском говорил: «Я его побаиваюсь». Сейчас я думаю, что преградой служило, что мы долго жили в Оптиной пустыни и у Льва Александровича было, в связи с этим, другое представление о священнослужителях.

Когда я наблюдала вместе Фаворского и Флоренского, то было такое чувство, что они знают что-то такое, что другие не знают, у них были какие-то внутренние запасы, я не знаю, что это было — духовная жизнь или искусство. Фаворский очень восхищался теорией чисел и вообще математическими талантами Флоренского. И хотя Владимир Андреевич был очень скромным человеком, но у меня было впечатление, что держались они «на равных».

Владимир Андреевич и Лев Александрович были на «ты», но по имени-отчеству. Фаворский пригласил мужа, когда тот уже преподавал, но не имел жилья, жить у него в комнате. Михаил Иванович Пиков спал на одной раскладушке, а Лев Александрович на другой, которая умещалась как-то под столом. Фаворский курил тогда непрерывно, и даже иногда засыпал с окурком во рту, и Лев Александрович вытаскивал его, боясь пожара. А когда Владимир Андреевич просыпался, то первые слова были: «Лев Александрович, дай-ка мне папироску». А потом Мария Владимировна уговорила его бросить. Тогда продавался шоколад лом, но мы с ним согласились, что после него еще больше хочется курить. И он все время ел яблоки, чтобы не курить. Но

как-то ему снился сон, о котором он мне рассказывал, что идет он с Марией Владимировной, и, когда она проходит вперед, он видит, что около урны лежит жирный чинарик и дымится, а он, оглядываясь, не смотрит ли Мария Владимировна, поднимает его и затягивается. И от стыда он просыпается: «Вот ведь какое зелье сильное».

Еще когда Лев Александрович жил у Фаворского на Мясницкой, то он всегда удивлялся. Владимир Андреевич сидит, целый день работает. Уже 11 часов вечера. Звонок. Владимир Андреевич идет открывать и без всякого раздражения радушно говорит: «Почтение!» — и впускает, ставит чайник.

Когда Лев Александрович начал преподавать, он вызвал Львова, Митурича и Купреянова из Петрограда и Нисс-Гольдман уговорил работать во Вхутемасе. Еще до этого, живя в Петрограде, Бруни задумал организовать артель «Пастухи искусства», где бы художники занимались помимо искусства сельским хозяйством. У его деда Александра Петровича был дом небольшой и мастерская на озере Шир в Новгородской губернии, и вот он хлопотал об организации там артели. Была долгая переписка. А Митурич звал Бруни в это время к себе в Новгородскую область. Мне не хотелось ехать на север, тем более, что мать Льва Александровича жила в Оптиной пустыни. Кроме того, это ближе к Москве.

Известно о неприязни Митурича к Фаворскому. Я не думаю, чтобы Владимир Андреевич был к кому-то враждебно настроенным или мог быть, а Петр Васильевич Митурич очень злобствовал против него. Быть может, просто из-за своего плохого характера. А потом он и с Бруни поссорился, когда иллюстрации Веры Хлебниковой к какой-то детской книжке отвергли в издательстве «Молодая гвардия», а Бруни был членом редколлегии и не смог их отстоять.

Уже когда мы жили на Мясницкой, решили поставить «Зангези» Хлебникова. Лев Александрович сказал, что нужно сделать, как в «Бродячей собаке», где с писателей и художников брали маленькую входную плату, а с меценатов, которые приходили смотреть, как живут артисты, наоборот — взымали повышенную плату, и вино тоже очень дорогое было. И мы такой же вечер устроили. Собрали деньги (с художников три рубля, с меценатов — десять). Сняли все двери, открыв анфиладу, получили разрешение занять гардероб Вхутемаса, и об этом вечере, устроенном в 1925 году, потом несколько месяцев говорили в Москве. Владимир Андреевич тоже был на нем, Осмеркин отдал свои комнаты для этого вечера. Молодой Сергей Образцов показывал номер про омоложение (недавно я у него спрашивала — он совершенно забыл). А Ефимовы показывали «Грушевое дерево» Боккаччо и фрагмент из «Макбета» с ведьмами.

Помню, у Львова был студент-сибиряк, сочинявший всякие издевательские статейки, помню такое шуточное объявление в стенгазете: «Сбор студентов на Ярославском вокзале во столько-то часов, чтобы поздравить Фаворского со Светлым праздником». Помню, как на вечере «смычки» с консерваторией Фаворского спросили, какое он принимает участие в журнале «Воинствующий безбожник». Он ответил: «Мои взгляды достаточно широко

известны, а потому никакого участия в «Воинствующем безбожнике» принимать не могу». На этом вечере И. Чайков танцевал еврейский танец «Ножницы». Еще из объявлений в стенгазете: «В буфете выдается освященная пасха и кулич. Фаворскому и Бруни без очереди и в двойном размере»,— их всячески «подкусывали», но довольно беззлобно.

Помню, как Лев Александрович пригласил Фаворского в Музей охраны материнства и младенчества и они вместе возрождали русскую фреску, а потом это все сломали. Фаворский хлопотал, чтобы снять росписи со стены. Лев Александрович умел собирать людей и, как писал о нем Пунин, «сталкивать их лбами». Но к Фаворскому он относился с огромным почтением и пригласил его вторым директором в только что открытую в 1935 году Монументальную мастерскую. Помню, как дети спрашивали: «Мама, кто главнее — папа или Фаворский?»

Потом Бруни вызывали в Наркомат внутренних дел и спрашивали, по какому принципу он подбирает в монументальную мастерскую художников. Он ответил, что для него важен талант, а не анкетные данные. Ему дали такого художника — Маркова; типичный провокатор и очень неважный художник. Лев Александрович устраивал в мастерской вечера, и Марков тогда пристал к нему с вопросом о том, хороший или плохой художник Репин. Тот ему ответил, что ценит в Репине точность глаза. «Нет, Вы скажите, плохой он или хороший», а так долго он к нему приставал, что Бруни в конце концов ответил: «Ползучий натурализм».

На монументальную мастерскую однажды поступил донос, что в ней организована хлыстовская секта, при этом Христа изображает Фаворский, а Богоматерь — А. К. Ширяева, одна из художниц, работавших в мастерской. Такие были времена, и приходилось ведь оправдываться.

Когда Лев Александрович умер, то Николай Николаевич Пунин сказал, как нам тогда показалось, кощунственную вещь: «Как вовремя успел умереть Лев Александрович, какие похороны, сколько вокруг друзей, цветов! Мне так не удастся». Это было предчувствием новых репрессий, ведь он оказался прав, умерев в лагере.

Конечно, Лев Александрович и Владимир Андреевич были по характеру своему очень разные, но их связывало искусство. Не все им одинаково друг у друга нравилось. Помню, что Лев Александрович написал как-то акварель «Железенка», речка такая, протекающая в Оптиной. Это был весенний пейзаж, и Фаворский им очень восхищался. Лев Александрович как-то спросил: «Почему Владимиру Андреевичу так нравится этот пейзаж?» И добавил: «Впрочем, я знаю, почему». Но не сказал мне. Уже после смерти мужа я подарила этот пейзаж Фаворскому, и он повесил его у себя. Может быть, потому, что на гравюру немного был похож. А еще они с Львом Александровичем вместе живописью занимались по утрам и брали для этого натурщицу. Она стояла в синем тазу. Я всегда видела Фаворского классически спокойным. По своему характеру Лев Александрович был очень верным человеком, и Фаворский это ценил.

Моя дочь вспоминает, как приходил к нам Никита Фаворский,— ей казалось, что прямо светился весь. И очень любил пить

чай. Уже где-то после восьмой чашки, когда ему предлагали еще, то с неизменной улыбкой отвечал: «С удовольствием!» Настоящий русский богатырь. Лев Александрович говорил, что Никита Фаворский был талантливее своего отца и что это был бы чудеснейший художник, если бы не погиб.

После смерти Льва Александровича (1948 год) мы стали встречаться реже — была очень больна Мария Владимировна. Она заводила будильник на то время, когда Владимир Андреевич должен был вернуться из издательства, и он очень спешил всегда. Я как-то его встретила, когда у меня Вася болел, он подарил мне килограмм апельсинов, которые нес для себя, и сказал: «Простите, я не могу с Вами долго разговаривать. Трамваи ходят медленно, а Мария Владимировна меня ждет». После гибели сыновей он вообще практически не ездил в гости, даже когда был жив еще Лев Александрович, а мы к нему ездили и на день рождения, и на день ангела.

Помню, как в последний раз на день рождения, 15 марта, я ему подарила деревянную миску, в нее поставила ветку с проросшими почками и увешала ее жаворонками печеными, а на самого большого жаворонка надела золотую корону, и Владимиру Андреевичу это очень понравилось.

Как-то в трудное послевоенное время нам в Академии архитектуры выдали ткань, из которой я сшила себе платье, которое, когда я приехала в гости к Фаворским, было замечено. Владимир Андреевич не считал себя выше таких житейских ситуаций, и мне было приятно. С ним очень хорошо было выпивать, с большим вкусом он это делал, даже хмелел приятно, делался очень остроумным, он не был отрешенным аскетом. Когда моему сыну Лаврику было шесть лет, он выучил наизусть шотландскую балладу «Раз Карл Великий пировал, чертог богатый был украшен...» и прочитал ее Фаворскому, который пришел к нам в гости. И потом Владимир Андреевич сказал Льву Александровичу, что не давал бы на его месте учить наизусть шотландские баллады, когда так много русской поэзии, достойной, чтобы учить ее наизусть.

В тот год, когда Фаворскому должны были дать премию (но не дали), у него на дне рождения собралось много народу (я сидела рядом с Юдиной), сидели на подоконниках, на полу. Было весело, шумно. Владимир Андреевич, когда стал благодарить за поздравления, за подарки, сказал: «А что касается этой истории, то я даже рад, что она была, потому что она показала, как меня...— потом пауза,— ко мне все хорошо относятся». Не сказал, как вначале хотел: «как меня все любят», а скромно — «хорошо относятся». И тогда такое громкое «ура!» грянуло, что стекла задребезжали. Вообще он очень своеобразно реагировал на смешные истории. При нем рассказали, что кто-то так напился, что упал под стол. Владимир Андреевич задумался, а потом сказал: «Наверное, совершенно особое пространство под столом». Все удивились такому восприятию.

М. В. Фаворская

Выведенная из застоя порывом революции, освобожденная от обывательщины 19-го века, но не впадшая еще в пропаганду и

литературщину, как это случилось позже, послереволюционная мысль дала новое отношение к искусству: в те годы люди понимали искусство как материальную культуру: например, древний каменный топор — искусство это или нет? Это утилитарная, бытовая вещь, а по форме своей и по соотношению формы его к функциональности топорик так совершенен, что он несомненно есть произведение искусства.

На основании такого понимания искусства было создано необычное высшее учебное заведение, «Вхутемас», т. е. Высшие художественно-технические мастерские.

Самое название указывает на то, что там преподавалась наравне с искусством техника.

Вхутемас отличался многофакультетностью.

Там было 8 факультетов:

графический, живописный, скульптурный, керамический, архитектурный, деревообделочный, металлообрабатывающий, текстильный.

Позже, когда шла речь о сокращении числа факультетов, Владимир Андреевич предложил оставить только три:

1. Пространственный	архитектурный деревообделочный металлообрабатывающий
2. Плоскостный	живопись графика текстиль
3. Объемный	скульптура керамика

Но эта оригинальная и логичная группировка не была осуществлена.

С 1921 года Владимир Андреевич был профессором во Вхутемасе по графическому отделению, а летом 1923 года его выбрали ректором этого необыкновенного вуза; выбрали, а не назначили.

Владимира Андреевича всегда интересовала теория и философия искусства, и он поставил преподавание во Вхутемасе совсем по-новому: совместно с другими преподавателями тщательно продумали и установили программы занятий; ввели необычные для вузов предметы, как, например, «Теория композиции», «Теория графики», а перспективу читали как «Различные методы изображения пространства» и называли ее «антиперспектива»; приглашали первоклассных лекторов и преподавателей: Ефимов преподавал скульптуру, Истомин — живопись, Павлинов — гравюру, философ Флоренский читал курс «Различные методы изображения пространства», а сам Владимир Андреевич читал «Теорию композиции» и «Теорию графики».

Время было трудное: ни дров, ни угля доставать в необходимом количестве не удавалось, и в мастерских бывало очень холодно зимой. Ученики сидели в пальто; их согревал жар увлечения работой, а натурщики и натурщицы проявляли прямо героизм: позировали обнаженными.

Хозяйственная часть Вхутемаса хромала: еще не налаженные после революции правительственные учреждения не могли обеспечить Вхутемас денежными средствами. Была дана такая установка: мастерские сами должны зарабатывать на своей продук-

ции и окупать расходы вуза. Но, конечно, мастерские не могли содержать сами себя. Хозяйственника сняли с работы, как не справившегося с задачей. Уволили также и ректора, хотя ректор был тут ни при чем.

Владимир Андреевич пробыл ректором только три года.

Назначили нового ректора и переименовали Вхутемас во Вхутеин — Высший художественный технический институт. Пока изменили только название, а структура всего учебного заведения осталась та же; если не считать того, что новый ректор отдавал предпочтение архитектуре и думал, что нужен один только архитектурный факультет.

Владимир Андреевич остался преподавателем во Вхутеине и имел огромное влияние на студентов.

Ученики обожали его за доброту и внимательное отношение к ним. Да как было не любить его! Добрый, всегда спокойный, он умел вызвать в каждом ученике любовь к рисованию и гравюре. Под мягкими лучами его доброжелательности выявлялись и расцветали дарования, которые заложены в человеке. А если, бывало, юноша или девушка, еще не поступившие во Вхутемас, робея и стесняясь или дерзко храбрясь, протягивали ему свои начинания по рисунку или живописи и просили совета: «Стоит ли мне вообще заниматься искусством?» — Владимир Андреевич всегда внимательно просмотрит и никогда не скажет: «Бросьте, у вас нет способностей; изберите другую специальность»,— а говорил: «Если любите это дело, то добьетесь толку».

И правда,— те, кто у него учились, почти все остались энтузиастами искусства, и каждый по-своему работает и преуспевает как иллюстратор, или как театральный художник, как монументалист.

Перед глазами памяти стоит ректор Вхутемаса — стройный, прямой человек 37-ми лет (он и теперь довольно прямой), высокого роста, с черной кудреватой бородой (в сущности, борода была не черная, а темно-пурпуровый испод и золотые волоски посверх; издали казалась черной); борода «девственная», «первородная», ни разу, как выросла, не стриженная, и потому мягкая; он слегка подравнивал ее, чтобы не очень распышнялась в стороны. Волосы подстрижены по-мужицки (стригла всегда я), одетый в коричневую, особого покроя куртку в виде русской рубахи (шили мы с Ольгой Владимировной).

Один новопоступивший во Вхутемас студент принял Владимира Андреевича за натурщика и был удивлен развязностью этого мужичка, который так смело обсуждал рисунки студентов.

Кроме того, что он русский, всякому, кто видит Владимира Андреевича в первый раз, ясно, что он из духовного звания. Это видно и по фамилии, и по лицу; но более всего в руках и ногах: руки и ноги не мужские — нет в них выступающих желваками мышц; но и не женские — «мясные», нежные, или чутко-нервные; это ноги и руки православного ангела. И если не эти самые руки, то руки предков держали крест и чашу Причастия. Те бесстрастные ладони дощечкой и ровные, прямые пальцы — такими пальцами благословлять или перелистывать прекрасную книгу.

Крепко слаженная голова с явно выступающими шишками искусств на затылке и прямая, как колонна, ровная, не тонкая и не слишком толстая, спокойная, прекрасная шея. Редко встретишь такую шею: она привлекала внимание своею мужественной красотой.

Крутой, круглый лоб вперед: основательный нос, как руль, на большом, просторном лице; и крошечные уши; маленькие, добрые, желтые глаза, близко посаженные к носу. Но пусть красный цвет носа не вводит Вас в заблуждение: Владимир Андреевич выпивает только в компании, и не много. Лицо его не бывает бледным: оно здорового, розового цвета, а все тело очень белое. И мать и отец Владимира Андреевича имели очень белый цвет кожи, так что Андрея Евграфовича, когда он был юношей, дразнили его товарищи: «лебастрина бабушка», проще говоря,— «статуя».

Подбородок и рот Владимира Андреевича таинственны, так как всегда скрыты усами и русской бородой.

Вне искусства, в обывательских мелочах Владимир Андреевич не настойчив, равнодушен: придет к нему жулик, вымогатель, наплетет чего-нибудь, просит денег, и Владимир Андреевич, не разбирая кто и что,— дает. Правда, он легко и с радостью дает своим друзьям и знакомым; но это относится к достоинствам, а я сейчас выискиваю его недостатки.

Небрежное издательство теряет доски его гравюр, он, хотя огорчается, не идет добиваться, чтобы нашли.

Со стен скалывают его фрески — он не встает на их защиту.

Вообще мирится со всякими несправедливостями относительно себя: как будто это вполне естественно.

Ходить из Замоскворечья, с Кузнецкой улицы во Вхутемас было далеко, и администрация Вхутемаса обещала дать комнату Владимиру Андреевичу на Мясницкой улице, в 9-этажном доме, где жили профессора и преподаватели Вхутемаса.

Куда девать мебель? Для одной комнаты ее было слишком много в нашей замоскворецкой квартире. В Сергиеве мы пользовались монастырской мебелью, да и перевезти в то время не было никакой возможности.

Владимир Андреевич отдал своему брату Максиму (в то время заведующему конным парком ломовиков) громоздкий кабинет красного дерева. Максим перевез кабинет к себе в сарай, где эта прекрасная, прочная мебель благополучно сгнила, как никому не нужная: в те времена интересовались только едой: за продукты готовы были отдать все.

Ольга Владимировна подарила Даше (нашей бывшей домработнице) две лучшие вещи — стол и бархатный диван; остальную мебель гостиной она оставила у той же Даши во временное пользование. Но когда через несколько лет Ольга Владимировна хотела взять свою гостиную, Даша категорически отказалась отдать.

Владимир Андреевич и пальцем не шевельнул, чтобы настоять и принудить Дашу отдать.

А я-то что же зевала? Энергии было много, и все житейское мне было далеко не безразлично; но я привыкла считать, что Владимир Андреевич во всем и всегда прав, и потому не вставала на защиту интересов Владимира Андреевича и семьи, в чем теперь каюсь.

Когда Владимиру Андреевичу сообщили, что комната для него есть и можно переезжать, Максим предоставил нам подводу и мы с Владимиром Андреевичем перевезли то малое и необходимое из мебели, что могла вместить его комната, на Мясницкую улицу, а комнаты, оказывается, еще нет!

Владимир Андреевич покорно, не сердясь, выгрузил мебель во дворе и трое суток жил на вещах. Там же и ночевал; надо было сторожить вещи. Когда накрапывал дождь, он укрывался ковром, а мебель мокла и опять высыхала. Проходившие мимо преподаватели возмущались администрацией, но сделать ничего не могли. Кто хотел побеседовать с Владимиром Андреевичем, садились тут же на ящики с книгами. Мы с Владимиром Андреевичем чередовались на вещах. Но ночью он прогонял меня, боясь, чтобы я не простудилась; я его слушалась и шла ночевать к моей сестре; хотя мне очень трудно было уйти: хлебом меня не корми, а дай провести ночь под звездами. И каково же было мне услышать, что Владимир Андреевич всю ночь провел в разговорах с преподавателем О., лежа на вещах! Да я сразу же приревновала этого О. И что Владимир Андреевич находит в нем хорошего?!

В конце концов Владимир Андреевич водворился в большой светлой комнате с балконом на восьмом этаже (лифт в те годы, конечно, не работал).

Другу Владимира Андреевича художнику Истомину, который тоже преподавал во Вхутемасе, дали рядом комнатку поменьше. Истомин сказал Владимиру Андреевичу: «Володя, ты график, я живописец; тебе все равно, в какой комнате жить и работать,— твоя работа не требует много места; мне же необходима большая комната, чтобы ставить модель». Владимир Андреевич согласился, и они переменялись комнатами.

В данном случае так и надо было поступить, но во многих других случаях надо было уметь отстаивать свое.

Пассивность, медлительность, и вместе с тем легкость — это у Владимира Андреевича от матери. Прибавив к этим качествам еще и невозмутимое спокойствие, он передал эти черты характера Никите, отчасти Машутке.

Но относительно искусства и своих убеждений Владимир Андреевич стоит твердо и ни в чем не поступится. Тут его никак не назовешь слабовольным. Но ведь я пишу о недостатках Владимира Андреевича, а сворачиваю опять на достоинства!

Жаль, что у Владимира Андреевича сочувствие к людям заставляет его брать заказы не самые для него интересные. (Как странно, что приходится осуждать как недостаток сочувствие к людям!)

Просят награвировать экслибрис, марку, заставки, концовки — Владимир Андреевич все берет: как же отказать такому-то?

Всякую мелочь он умеет довести до серьеза... Но зато у него мало больших, фундаментальных работ в графике. Он не отдает себе отчета в том, что эти маленькие шедевры идут в ущерб большим.

Вот пример: «Немножко поднадоела мне архитектура»,— признался он, просидевши целое лето и осень над заставками к книге «Учебник архитектуры».

Владимир Андреевич радовался, что будет делать «Былины» и иллюстрации к стихам Тютчева. И вот опять уже два месяца гравирует заставки для книги Алпатова «Кремль»! «Алпатов — хороший искусствовед, ко мне хорошо относится, мне хочется сделать ему приятное; и не так уж это долго; а былины успеются»,— отвечает он с великолепной щедростью к времени на мои опасения «когда человеку 70 лет, нельзя говорить „успею“».

Счастливо сошлись обстоятельства, что ему дали иллюстрировать «Слово о полку Игореве» и «Бориса Годунова». Здесь он встал во весь свой рост.

А кому же поднять «Былины», как не ему?

Целые дни отдавал Владимир Андреевич Вхутемасу; а вечера и часть ночи сидел в своей комнате на восьмом этаже и при свете режущей глаза, яркой электрической лампы гравировал заказанные ему вещи.

Придумать, тысячи раз переделать, но не останавливаться на среднем, сносном, приемлемом, а сделать превосходно, просто и классично, хотя бы эта концовка была бы в булавочную головку,— вот отношение Владимира Андреевича к работе. Он даже любит преодолевать трудности, любит строго поставленные границы в той или иной работе; как будто в душе звучит: трудно, а я все-таки сделаю, решу это, и решу неплохо...

Невольно навертывается сравнение с Иваном Семеновичем Ефимовым. Этот не терпит никаких препятствий и ограничений; ему уже не интересно, если заказчик ставит рамки его творчеству; и не будет переделывать, а просто бросит, если у него с маху, с первых же прикосновений его талантливых пальцев к глине не выйдет сразу хорошо.

У Владимира же Андреевича как будто силы прибывает от препятствий и трудностей.

Однажды к художнику Л. А. Бруни (другу Владимира Андреевича) пришел знакомый скульптор; он был в отчаянии и просил совета — как быть: его скульптурная вещь — голова, высеченная из камня, очень красива в окружении большого, нерубленого камня, а жюри требует, чтобы этот «лишний», по их мнению, камень отрубить. Иначе ведь не принимают. У скульптора семья, ни гроша денег... А обкарнать — значит испортить вещь. Лев Александрович сказал этому скульптору полушутя, полусерьезно: «Идите к Владимиру Андреевичу Фаворскому — он найдет выход; он это умеет».

На юбилейном вечере 70-летия Владимира Андреевича художник Эльконин зачитал сочиненную им и его женой-художницей к этому вечеру пародию — несколько строк из «Бориса Годунова» Пушкина:

Келья Ново-Гиреева Монастыря

При свете электролампады старый мастер сидит и гравирует. Молодой график, спящий.

Старый мастер

Еще одна последняя концовка,
И рукопись закончена моя;

Закончен труд, заказанный Детгизом
Мне грешному.
Недаром много лет
Гравировальным я искусством ухищрялся,
И книжному искусству вразумлен.
Когда-нибудь искусствовед трудолюбивый
Возьмет мой труд упорный, терпеливый,
Зажжет свою атомную лампаду
И скажет: «Да, слаба была полиграфия;
Зато гравюры были хороши».
Да ведают потомки православных
Советской графики минувшую судьбу,
Редакторов известных поминают
За их труды, за славу, за добро;
А за грехи, за темные деянья
Издательства жестоко укоряют.

Молодой график (пробуждается от долгого сна)

Все тот же сон! Возможно ль? В третий раз
Редактор ту ж обложку режет! А старик
Сидит и гравирует, и дремотой
Знать, во всю ночь он не смыкал очей!
Как я люблю его спокойный вид,
Когда, душой в искусство погруженный,
Ведет свою гравюру тихо; и как часто
Я угадать хотел, как достигает цвета?
Откуда берется ясность формы
И стройность композиции такая?
Как возникает пространство на листе
Сем белом? Но напрасно.
Ни на челе высоком, ни в бороде седой
Не смог найти рецепт его искусства;
Все тот же вид смиренный, величавый,
Спокойно зрит на правых он и левых,
И к почестям всегда он равнодушен,
И от своих идей не отступает.

Старый мастер

Проснулся, брат?

Молодой график

Ты все гравировал, и сном не позабылся?
А мой покой бесовские мечтанья
Тревожили, и враг меня мутил:
Мне снилося, что лестница крутая
В Академию ведет, и с высоты
Мне виделся весь МОССХ, как муравейник.

Старый мастер

Младая кровь играет,
Смиряй себя молитвой и постом,
И сны видений легких будут
Исполнены. А я боюсь лишь одного:
Детгиз за убиенного царевича отмстит,
Зарежет он совсем Бориса Годунова,
Иль на станке печатном исказит.
Но веру не теряю я в дела мирские,
И верю я, коли Детгиз захочет,
Народ прекрасной книгой подарит,—
И полки книжные украсят люди наши
На удивление своим потомкам.

А. Д. Гончаров

Как-то Владимир Андреевич Фаворский сказал мне: «Знаешь, как я жил, когда был ректором Вхутемаса? Я уходил на службу к девяти часам утра и часто возвращался домой к девяти часам вечера, иной раз и не пообедав. Дома я обедал, но после обеда никогда не давал себе права отдыхать и сейчас же садился работать... Глядишь, часикам к двенадцати ночи и разойдешься!»

В течение всей работы во Вхутемасе-Вхутеине, Полиграфическом институте и Институте изобразительных искусств — словом, до 1938 года Владимир Андреевич жил в квартире номер 69, помещавшейся на восьмом этаже дома номер 21 по Мясницкой, ныне Кирова, улице. Лифт не работал, и подниматься почти всегда приходилось пешком. Комната, которую он занимал в общей квартире, где жил еще К. Н. Истомин с матерью, Е. Машкевич, И. Завьялов и молодой человек, студент медицинского факультета, была маленькая и узкая. Помещались в ней слева от двери железная койка Фаворского, на деревянных досках которой лежал тоненький тюфячок с тоненьким солдатским одеялом, посередине — старинный обеденный стол с откидными крышками, справа небольшой шкафчик, в котором хранились какие-то бумаги, книги и деньги, а перед столом стоял круглый баул, покрытый куском старого ковра, наполненный самшитовыми досками для гравюры; на нем сидел Владимир Андреевич, гравируя или рисуя. Были еще две или три табуретки. На стенах висели гипсовая маска Пушкина, портрет матери Владимира Андреевича в молодости, писанный ее отцом, архитектором и скульптором Шервудом, и живописный этюд, работы самого Фаворского, изображавший его жену Марию Владимировну перед большим стоячим зеркалом. Над столом висела единственная электрическая лампочка, прикрытая бумажкой, на окне занавесей, конечно, не было, а были с подоконника спущены на бечевках пустые консервные банки, куда стекала вода от таявшего на окнах льда. Было бедно, узко, жестко. И протиснуться-то было почти невозможно, но по другую сторону стола перед Владимиром Андреевичем сидел Михаил Иванович Пиков, один из его любимых учеников, которого он надолго приютил в своей комнате. Он спал почти под столом на раскладушке, которую на ночь приносил из коридора.

Мы, его невоспитанные и достаточно нахальные ученики, врывались к нему без предупреждения в комнату в любой вечерний, а иной раз и в утренний час, наивно полагая, что Фаворскому это нравится и доставляет такое же удовольствие, как и нам, его бесцеремонным гостям. Мы садились у стола, смотрели, как движутся его руки, державшие штихель, как он сдувает стружку с доски, как ставит ее перед собой или перед зеркалом, чтобы оценить сделанное, и задавали ему вопросы, часто глупые, наивные и смешные. А Владимир Андреевич, при нашем появлении молча отправлявшийся на кухню поставить чайник на газ, чтобы угостить нас чаем, садился, продолжал работать и терпеливо отвечал на все наши наивности и глупости. И ни разу ни в чем нас не упрекнул!

Только долгое время спустя я понял и оценил его удивительное терпение, доброту и выдержку, не говоря о том удивительном такте, который он проявлял к нам, грешным!

Он умел рисовать и набрасывать эскизы своих будущих гравюр не только в присутствии своих студентов, но и на заседаниях, где ему приходилось быть председателем. И я однажды спросил его, как и почему это ему удается. Он ответил, что выучился вести себя так еще в Мюнхене, где он жил, учась в студии Холлоши, в которой было много русской молодежи. После занятий все собирались вместе, шумели, спорили, спорили и даже ссорились. «И я понял,— сказал он мне,— что если буду на этих собраниях ничего не делать, а лишь говорить или слушать, я потеряю дорогое время. И я решил приучить себя работать в любом шуме и в любой толчее — там этому я и научился».

Семья его жила в Загорске, и каждую пятницу, надев рюкзак, он уезжал из Москвы. Возвращался он обычно во вторник утром или иной раз в понедельник вечером, успев в переполненном и шумном вагоне в толстой старой конторской книге написать очередную лекцию по теории композиции, которую он нам читал! Однажды в вагоне у него украли зимнюю шапку, но «...к счастью,— сказал он,— у меня в рюкзаке были шерстяные носки. Я навертел их на голову и так дошел с вокзала до Мясницкой!».

В одной из своих статей Владимир Андреевич написал, как он однажды встретил у ворот дома на Мясницкой художника, с которым ему пришлось разговориться и который спросил его: «Что поделываете?» Фаворский ответил, что заканчивает иллюстрации для книги и делает эскизы монументальной росписи. Художник сказал: «А я занимаюсь искусством!» Это был мой первый учитель Илья Иванович Машков!

Владимир Андреевич был музыкален и иногда играл на кларнете, а Пиков — на флейте. Это был их отдых и развлечение. Когда же вырос Никита — его сын, то они вдвоем с Никитой пели русские песни на два голоса, очень нежно и музыкально. Больше всего я запомнил песню о Ваньке-ключнике, которую они оба любили.

Пиков не пел. Был всегда тих, скромен и несколько замкнут. И, как я помню, всегда носил бороду. Мне казалось, что это он делал потому, что хотел быть похожим на учителя, который однажды сказал: «У меня есть два хороших ученика — один пошел в абстракцию, другой — в натурализм». В абстракцию пошел Пиков, а в натурализм — я. В этом суждении — много правды.

Вообще в суждениях Владимира Андреевича всегда была правда, сколь неожиданными они ни казались. Так, однажды по поводу работ Дейнеки он заметил: «Натуралисты расцветают в молодости, а реалисты — в старости».

А когда родилась у него дочь, я спросил его, как он думает ее назвать. Он ответил: «Сначала хотел назвать Натальей, но передумал и решил назвать Марией. Все Натальи несколько суховаты». Замечание как будто бы странное, но довольно ве́рное.

Во Вхутемасе мы с Петром Вильямсом организовали и сделали несколько веселых и забавных спектаклей на свои вхутемасовские сюжеты и темы. Самыми хорошими были два — «Юбилей» по А. П. Чехову с подражанием «Зорям» Верхарна, которые были поставлены Вс. Мейерхольдом, и «Принцесса Турандот», как и полагалось, по пьесе Гоцци, но с соответствующими изменениями и добавлениями и в подражание знаменитому вахтанговскому спектаклю.

Наша «Принцесса Турандот» была сделана как агитка, требовала назначения В. А. Фаворского ректором Вхутемаса взамен таинственного и странного Равделя, не оправдавшего себя на ректорском посту и, как говорили, ставленника Давида Петровича Штеренберга. Пьесу переделывали и дописывали я и Петр Вильямс, снабжая ее злободневными деталями, речами и репликами. Помогал нам в постановке и Сергей Образцов, по тем временам еще студент Вхутемаса, сыгравший в пьесе роль Тартальи.

Декораций у нас не было, была только мебель — табуретки и мольберты,— но было шумно, весело, тесно и, кажется, действительно смешно, судя по реакциям Н. Н. Купреянова, К. Н. Истомина и самого Владимира Андреевича, а также приглашенных кем-то Абрама Марковича Эфроса и Сергея Павловича Боброва, не говоря о тех студентах, которые стояли или сидели почти друг на друге. Было дано это представление в 1923 году.

Однажды, когда я уже окончил институт, Владимир Андреевич решил, что нам нужно перейти на «ты»! Мне это было приятно и лестно, но, конечно, я, обращаясь к нему, называл его только по имени и отчеству, и он тоже говорил мне «Андрей Дмитриевич», хотя до этого перехода называл меня «Андрюша»!

С Михаилом Ивановичем Пиковым он навсегда остался на «вы».

После перехода на «ты» мне всегда было перед ним стыдно за себя и за свои работы, потому что мне казалось, что это «ты» предъявляет ко мне очень большие требования, которые выполнить не под силу.

Однажды Владимир Андреевич, когда ему уже перевалило за семьдесят лет, сказал мне, улыбаясь, как обычно, несколько лукаво и перебирая бороду: «Недавно я перечитал те свои лекции по композиции, которые я вам читал в двадцатых годах. И, знаешь, сам наполовину не понял!» Это мне напомнило о другом. Часто, когда

я еще был студентом и его учеником и мы, студенты, являясь к нему домой на Мясницкую, видели, как он на только что напечатанных оттисках раскладывает кусочки белой бумаги и раздумывает, что надо еще дogравировать, мы спрашивали его: «Зачем и почему здесь будет такое неожиданное белое или почему здесь остается такое странное черное?» Он, тоже улыбаясь, отвечал: «Я еще не придумал, почему!»

Владимир Андреевич рассказывал, что во Вхутемасе была создана и работала терминологическая комиссия, составленная из его преподавателей. Собирались, обсуждали различные, связанные с искусством термины, и все шло хорошо и гладко. Но когда стали выяснять и обсуждать термин «пространство», то пошел сумбур и дикие споры. Выяснить ничего не смогли и решили, что «пространство — это то, что соединяет и что разъединяет». На этом комиссия свою работу прекратила.

Однажды Владимир Андреевич задумчиво сказал: «Странная вещь. Все, что я делал, употребляя материалы, рассчитанные на вечность,— сграффито и фрески — погибло. А то, что напечатано на тонкой и достаточно непрочной китайской бумаге, живет и живет!» Действительно, все, что им сделано в этих монументальных материалах,— счищено.

Где-то в двадцатых годах я зашел к нему домой. После недолгого разговора он поднялся, сложил свои очки в металлической оправе, сунул их в расписанный цветами очешник, спрятал его в нагрудный карман обычного своего синего бумажного кителя и сказал: «Надо идти на заседание жюри антиалкогольной выставки. Это смешно — я ведь не противник хорошего вина!»

Он любил белое вино, сыр и маслины, и ничто человеческое ему не было чуждо!

Ко мне Владимир Андреевич относился очень хорошо: более чем внимательно и нежно, значительно нежнее, чем я того заслуживал своей ленью, часто явной невоспитанностью и вольностью по отношению к учебе и к выполнению институтских заданий.

И сейчас, оглядываясь назад, переживаю острое чувство стыда. И думаю, кто бы теперь смог поступить так, как поступил он по отношению ко мне, отложив все дела и вырезав на дереве, отпечатав в двадцати пяти экземплярах и раскрасив акварелью памятку ко дню нашей с Галиной Федоровной свадьбы?

Наша свадьба, вернее ужин, отмечавший наше официальное вступление в совместную жизнь, был устроен 21 января 1932 года в квартире моих родителей — Марии Алексеевны и отчима Сергея Георгиевича Кара-Мурзы, где до этого я жил. Приглашенных было немного — Владимир Андреевич, Павел Яковлевич Павлинов, Николай Николаевич Купреянов, Павел Давыдович Эттингер и дядюшка мой, брат моей матери, Владимир Алексеевич Головкин с женой Анной Васильевной, человек талантливый, но с трудной судьбой. В середине вечера пришел Сергей Образцов, принес корзину сирени и спел романс «Лишь только вечер опустится синий...» в виде поздравления.

Гравюра, сделанная Владимиром Андреевичем, изображала двойное ярмо со стоящим на нем амуром, в руках у которого были тирс и пылающий факел, а по бокам — гроздь винограда и сноп пшеницы, а внизу надпись: «Да здравствует Галина Федоровна и Андрей Дмитриевич!» и дата. Эта довольно большая гравюра была вручена каждому из присутствующих и ознаменовала для меня вступление в новый этап моей жизни.

Н. И. Лапшин

Впервые я увидел Владимира Андреевича в 1924 году, когда поступил во Вхутемас. Когда впервые он подошел ко мне, я думал, что он будет строг и недоволен работой, а он, посмотрев на рисунок, одобряюще сказал: «Неплохо, неплохо». Это «неплохо» вселяло веру в свои способности. Фаворский всегда приходил к началу занятий, в 9 часов утра. Внимательность к каждому заставляла подтянуться, старались не опаздывать.

Хотя лекции его были сложными по восприятию, но в мастерской на вопросы студентов отвечал просто, образно и конкретно. Так, например, у нас было задание на свободную тему сделать гравюру на продольной доске. Я принес «Лунную ночь». Фаворский внимательно посмотрел и сказал: «Необязательно ворона должна быть черной». Конечно, я после додумал, чего в моей гравюре не хватает (решение было слишком прямолинейное) и на всю жизнь запомнил эту фразу.

Как-то мы сказали ему: «Владимир Андреевич, вот студенты живописного факультета считают, что все граверы одинаковы, что Кравченко, что Павлов, что Фаворский». Он ответил коротко: «Да, конечно: все лошади похожи».

Большим событием во Вхутемасе были лекции Фаворского по теории композиции. Они обычно читались после обеда, и туда бежали даже те, кто не успел пообедать. Бежали Дейнека, Гончаров, Образцов, Пиков. Для графического факультета посещения были обязательны, так как мы сдавали зачет, но туда приходили и с других факультетов. Помню Чуйкова, Нисского. Владимир Андреевич был тогда молодым, статным, красивым. Нам он тогда казался патриархом. Он был в расцвете творческих сил, были созданы такие листы, как «Фамарь», жемчужина мировой графики «Книга Руфь». В своих лекциях Фаворский анализировал все периоды истории искусства: Древнюю Грецию, Египет, Византию, Рим, вплоть до Сезанна, Матисса и Пикассо. Во Вхутемасе не было предмета истории искусства, но это было и не нужно, так как в лекциях Фаворского, помимо теории композиции, была и история искусства, и философия.

На первой лекции он нас предупредил, что вначале не все будет понятно, будет легче потом, когда усвоим терминологию. Лекции читались в темной аудитории, скамеек не хватало — сидели на полу. Фаворский показывал диапозитивы, чертил на доске схемы. Иногда ссылался на П. А. Флоренского, лекции которого по анализу пространственных форм, кажется, не были записаны, а лекции по теории композиции записаны, но они не так понятны, когда их читаешь, ведь многое разъяснялось на конкретных примерах.

На последнем курсе мы — Пиков, Бургункер, Рябов, Бигос и

я — попросили Владимира Андреевича дать нам лекции перепечатать в 5 экземплярах. Он разрешил, предупредив при этом: «Не очень их распространяйте, так как они не отредактированы». Г. Кравцов как-то сказал об этих лекциях, что их нужно перевести на русский язык. Нас лекции приучали думать, развивали мышление. Фаворский рекомендовал нам прочитать книгу Гильдебранда «Проблема формы в изобразительном искусстве», которую он перевел с немецкого. В ней призыв к монументальности, против натурализма, очень важный разговор об отличии формы бытия от формы воздействия. Мне кажется, что пришло время издать вхутемасовские лекции; неотредактированные, они еще интереснее, необходимы, правда, комментарии и примечания эрудированного искусствоведа. Хорошо бы отделить проблемы теории художественной формы от формализма, как это не делалось долгие годы. Ведь с конца 1920-х годов эти понятия смешивались, Фаворского обвиняли в формализме, особенно на чистке профессоров задавали бестактные вопросы, добавляя еще и обвинения в идеализме. Фаворский не смущаясь и без колебаний отвечал на них: «Я не идеалист, а скорее позитивист». Другой вопрос: «Почему Вы не состоите в Союзе воинствующих безбожников?» — «Я в Бога верую».

Во Вхутемасе народ был с разным уровнем образования. Одни пришли, уже закончив художественные техникумы, некоторые даже преподавали рисование, а некоторые, как я, например, только девятилетку кончали, где только в последнем классе преподавали рисунок. И каково мне было рядом с такими, как Левик, которые уже учились у Осмеркина, или Пиков, который в Вятке уже кончил техникум. Они, конечно, Фаворского воспринимали больше. На первом курсе живопись нам преподавала Удальцова, рисунок — Бруни. На втором намечали, кто куда, предварительно позанимавшись четыре недели у Фаворского, и только с третьего курса я окончательно перешел к нему. Среди однокурсников, которые имели среднее художественное образование и были городскими, я, деревенский, чувствовал себя неровней. Но Фаворский простой был в разговоре. Как-то спросил у него: «Что сделать, чтобы память лучше была?» А он ответил: «Классиков побольше стихи наизусть заучивайте». Я с тех пор это постоянно делаю.

За весь курс обучения у нас было 9 заданий на продольной доске, два на торцовой и две линогравюры. Ставился натюрморт для гравюры и его рисовали, как правило, несколько дней. Фаворский приходил, садился рядом (чаще всего с М. Пиковым) и объяснял, какими средствами добиться пластичности и выразительности композиции, а остальные внимательно прислушивались. Рисунок на доску переводили через зеркало, предварительно разграфив доску и рисунок на клетки. В процессе гравирования Фаворский по нескольку раз заходил, делал замечания. Удачные места показывал присутствующим как пример. Так же внимательно рассматривал он и первый оттиск, говорил, где следует продолжить гравирование, накладывая на черные места или штрихи белые бумажки, показывал, где надо еще вынимать, удалять лишнее, и так при каждом новом оттиске.

Мы часто ходили к Фаворскому домой. Он гравировал и после нашего прихода. Иногда, правда, точил штихели, видел, что ме-

шают, или вынимал белые места в гравюре, о которых знал уже наверняка. Но вся беда в том, что я не записывал наши разговоры — ведь каждый был интересен. Жаль, что Пиков умер, он ведь многое мог рассказать, так как жил в одной комнате с Владимиром Андреевичем. Было так: Пиков не получал стипендии — отец его, кажется, был кузнецом, по тем временам зажиточным крестьянином, и справки нужной Михаил Иванович представить не мог и потому без стипендии голодал, на хлебе сидел. Вот Бигос и говорит как-то Фаворскому: «Вот Пиков-то очень плохо живет». Фаворский и сказал ему: «Приходите ко мне». До этого-то Пиков в общежитии жил, а тут Фаворский и оставил его жить в одной с ним комнате. Шутка ли — гравировать за одним столом с Фаворским! Помню, Пиков всегда очень добросовестно относился к работе, талантливый был художник, один из лучших учеников Фаворского. Но известности он почти не получил.

Весной 1928 года, когда кончали четвертый курс, Владимир Андреевич пригласил нас на воскресенье к себе в Загорск. Поехали пять человек: Рябов, Жуков, Бигос, К. Масляный и я. Встретил нас Владимир Андреевич очень радушно, познакомил с семьей, потом повел знакомить с окрестностями Загорска. День был солнечный, теплый. В лесу пришли к озеру, предложил выкупаться и купался вместе с нами.

По дороге Владимир Андреевич рассказывал о достопримечательности лавры, о дружбе с П. А. Флоренским, как они иногда просиживают до рассвета, рассуждая об искусстве и философии. Я в разговоре случайно сказал, что родился в Тверской губернии, и Фаворский ответил: «Значит, мы земляки, Мария Владимировна — тоже тверская»,— и рассказал о жизни в Домотканове.

После обеда пошли в лавру (тогда уже Историко-художественный музей). Там показал нам «Троицу» Андрея Рублева, рассказал о ее художественных достоинствах, говорил о фресках на стенах. Потом, указав на раку Сергия Радонежского, сказал: «А там мощи, кто желает, может посмотреть».

Когда вышли из собора, недалеко от нас толпилась большая группа девчат — пели частушки и отплясывали под гармонь. Владимир Андреевич не удивился такому контрасту и добродушно посмотрел на них. Мы уехали вечером и были очень благодарны Владимиру Андреевичу, что так содержательно и интересно провели этот день.

Ученикам Фаворского приходилось трудно с работой. Придешь в издательство, а у тебя спрашивают: «У кого учились?» А потом говорят: «Приходите через месяц. Сейчас нет работы». Походишь, походишь, а потом перестаешь. Дехтярев особенно был противником Фаворского, никому из нас не давал работы. Работа в журналах была по большей части случайная, давали «горящие рисунки», делать которые приходилось за одну ночь, тут уж забудешь про теорию. Да уж невольно думали, может, и не стоит углубляться в теорию, потому что ругали Фаворского очень. И Шмаринов, и Дехтярев, и иже с ними — все они против были. Дехтяреву я делал портрет Мичурина, он эскиз принял, а потом прихожу, а он говорит: «Совет сказал, что это не в нашем духе, ну ладно, за эскиз мы Вам заплатим». А потом по моему эскизу его друг художник Ладягин все точь-в-точь и выполнил. Многие жалова-

лись на Детгиз. Вот М. И. Поляков (тоже ученик Фаворского) сделал в Детгизе очень хорошую книжку, так даже фамилию его не напечатали, и это все Дехтярев нарочно делал! У того же Полякова его «Пиковую даму» обещали сделать подарочным изданием, а вместо этого на газетной бумаге брошюрой напечатали. Чтобы выйти из этого унизительного положения, сделал Поляков как-то гравюру «Сталин и Горький», тогда по-другому стали относиться. И ему, и Бургункеру, и Грозевскому удавалось работать, но урывками, и опять же много времени отнимала служба художественными редакторами. Трудно было зарабатывать.

Владимир Андреевич всегда заботился о судьбе своих учеников. После института я встречался с ним редко, но он всегда спросит: «Как живете, что делаете?» Однажды мы встретились с ним уже после войны. Он задал вопрос, почему не занимаюсь гравюрой. Отвечал, что нет условий, мастерской, заказов. Работа художественного редактора отнимала много времени, не гравировал уже двадцать лет, даже штихеля хотел отдать тому, кто гравирует. «Но ведь Вы же учились, гравюра,— она более значительна, чем, например, рисунок, да и места много не надо, чтобы сделать небольшую станковую вещь, хотя бы на линолеуме». Так он по-отечески пожурил меня, советуя вернуться к гравюре, и я решил после этого разговора, что гравировать буду. Сделал несколько десятков эстампов и более тридцати экслибрисов, а также несколько линогравюр с последующей раскраской. Так, спустя долгие годы после учебы Фаворский снова оказал влияние на мою судьбу.

«Нужно бороться с графической малограмотностью, когда не знают основ ремесла»,— говорил Фаворский. Есть и художники многие, которые говорят: «А что Фаворский, чего он там особенного сделал?» Но ведь он же совершенно новую ступень открыл, и не только в графическом искусстве. Когда не знают теории композиции, то получается малограмотность какая-то. И напряжения цвета нет. Дейнека-то его здорово понял, а вот Пименов — не очень, бытовизм какой-то у него пошел. А Дейнека хотя и не кончил институт, но Фаворского понял по-настоящему. Он пришел уже подготовленный и рисовал хорошо, может, потому сразу и ухватил суть. А нам еще хотелось просто научиться рисовать. Один студент первого курса, по фамилии Сильвуплес, когда Бруни пытался ему сказать о закономерностях построения, набросился на него: «Я рисовать приехал учиться, а вы мне про какую-то массу, вес говорите».

Фаворский не столько нас ремеслу учил, сколько хотел, чтобы мы поняли, что такое художник. Готовил художников, а рисовать мы научимся, если мы художники. Но любовь к рисованию с натуры он нам привил.

Л. А. Жолткевич

На только что образованный графический факультет Вхутемаса я поступила в конце 1921 года по чистой случайности. У меня было рекомендательное письмо от А. В. Куприна к Р. Р. Фальку, который, посмотрев мои работы, сказал, что он берет меня к себе, но в данный момент прием на живописный факультет закончен,

а на графический объявлен дополнительный прием. И лучше мне туда поступить, чтобы потом перейти к нему.

Я немного проучилась на основном отделении и увидела, что даже левое крыло Вхутемаса — А. Веснин, Л. Попова — было, на мой взгляд, естественным продолжением Парижской школы. А тем более Штеренберг, которого я хорошо знала по Парижу и который, встречая меня в институте, всегда называл своею дочкой. Я с отцом перед революцией долго жила в Париже, где он, спасаясь от преследований за революционную деятельность, скрывался. Здесь он увлекся скульптурой и поступил учиться к А. Бурделю. Мы жили в Париже в знаменитом «Улье» (La Ruche), где, помимо Штеренберга, жили М. Шагал, Х. Сутин и много других художников, приехавших из разных стран. Так что представление о Парижской школе я имела.

На основном отделении Вхутемаса мы выбирали себе будущего педагога. Но для слушания теоретических лекций нас объединили со старшим курсом. Я услышала П. А. Флоренского и В. А. Фаворского, увидела его работы. Это было неожиданным, новым и оказало на меня решающее воздействие. Я решила остаться на графическом факультете, поняв, что я могу заниматься и живописью, и любым другим видом искусства, но обучаясь именно у Владимира Андреевича.

Важным было и то, что только на графическом факультете читал свои лекции по анализу пространственных форм П. А. Флоренский. Он был блестящим оратором, тогда как Фаворский еще только начинал. На лекции Флоренского ходили далеко не все, а только те, кто ими интересовался. Небольшой зал был всегда битком набит, а в первых рядах сидели обычно педагоги: Фаворский, Павлинов и другие. Флоренский хотел быть нами понят и потому говорил: «Мне кажется вот так-то, а как художник смотрит на это?» Владимир Андреевич в своих лекциях по теории композиции потом ссылался на отдельные положения Флоренского. Для меня то, что они говорили, казалось неразрывным.

В Фаворском удивительно сочеталась европейская и русская культура. И то, что он учился у Холлоши в Мюнхене, и переводил Гильдебранда, и жил в Домотканове, и много лет занимался «Словом о полку Игореве» (я как раз сейчас увидела книгу, посвященную этой его работе) — все это в нем органически сочеталось. Русское искусство дало миру Фаворского, а они на Западе практически его не знают. Может быть, потому, что он все же в значительной мере и национальный художник.

Если бы Фаворский по каким-то причинам не пришел бы во Вхутемас, то я не знаю, кто бы смог бы его заменить, в такой мере сочетая художника и педагога. И мое собственное развитие, и развитие моего мужа, Г. А. Ечеистова, пошло по-другому, если бы мы не учились у Фаворского. Сейчас мне кажется, что если бы я попала к Фальку, то я бы ничего у него не приняла. Фальк мог учить только тому, что сам умел, а Фаворский был шире и органичнее и как художник, и как педагог. Я не приемлю разговоры о том, что Фаворский изменился в худшую сторону. Мне кажется, что уже в «Руфи» заложены будущие «Маленькие трагедии». Точно так же я не приемлю разговоров об ортодоксальности Фаворского-педагога. Скорее мои сверстники, его ученики, были

более ортодоксальны, чем он сам. Так, они часто ругали мои работы, считая, что я неточно выполнила задание. А Фаворский всегда меня защищал, говоря: «А можно и так». Например, я употребила белый штрих, и Фаворский сказал, что это дает воздух. Помню споры по поводу сделанного мною портрета отца (задание в обрезной гравюре на раскраску) и контррельефного изображения.

Некоторые студенты учились лишь по работам, и тогда получалось подражание, а другие по его композиционной теории, которую можно было применить в любой области искусства, и это гораздо труднее, но плодотворнее. Кроме того, мне кажется, что нашим двум курсам повезло больше, чем остальным,— на нас он как бы тоже учился вместе с нами, со своими первыми студентами. А позже я читала, как ему было даже скучно со случайными студентами.

Словом, мне кажется, что Вхутемас был уникальным явлением, где Фаворский еще не преследовался и потому мог проявить себя наиболее полно. Уже во Вхутеине, где мы получали дипломы, обстановка была хуже, мне кажется, что студенты уже были менее заинтересованы. Ведь Фаворский считал, что ученику нужно давать лишь столько, сколько он хочет сам получить. А если не хочет, то и не надо. Если человек сам не чувствует потребности узнать больше, то, значит, он имеет то, что ему надо. Но если студент интересовался, то тут он мог получить многое. Так, я бы не стала заниматься книгой, если бы не Фаворский. Именно он пробудил у меня интерес к ксилографии и другим графическим техникам, но при этом я продолжала заниматься живописью.

Учебные задания мы выполняли в трудных условиях — для работы в линолеуме, например, штихеля делали из зонтичных спиц. Но перемена техники, новая задача всегда увлекала, заставляла думать. Так, в живописи я выполнила офорт Рембрандта, таким, как я его себе представляла, а в офорте — «Положение во гроб» Пуссена, т. е. живописную работу перевела в графическую. Но особенно интересны были самостоятельные задания. Так, где-то в самом начале Фаворский поставил натюрморт на раскраску. В технике обрезной гравюры нужно было наметить композицию, но строить ее важно было с помощью цвета. Важно именно было выстроить пространственный рельеф с пропущенным передним планом, выступающими вперед теплыми тонами и уходящими вглубь холодными. Какие-то предметы увидеть боковым зрением, а какие-то основным — по центру. Все это воспитывало активность. А потом была торцовая гравюра. Я сделала тогда натурщика для этой гравюры белым штрихом. А студенты мне сказали, что белым штрихом работает такой натуралист, как Иван Павлов. Когда пришел Фаворский, то он защитил меня, сказав, что в данном случае такое решение оправдано. Ведь это было задание на контррельеф. Нужно было специально делать изображение так, чтобы задней поверхности как бы и не существует вовсе, а само изображение движется лишь вперед, на нас. Именно в решении этой темы контррельефа белый штрих был уместен. Ведь поверхность шла, развивалась вперед, на нас и потому неважно было, черным или белым это делалось. Контррельеф давал чувство осязательной скульптурной поверхности.

Задание на раскраску давалось несколько раз. Помню портрет, в котором нужно было сознательно игнорировать свойства белого и черного. С тем, чтобы качества обоих цветов заиграли при соседстве с другими. Важным было то, что прежде всего цвет, его свойства определяют место предмета в пространстве. Его можно было дать очень аскетично — разными градациями белого и черного,— было такое задание, которое также вырабатывало активное пространственное мышление. А можно — используя свойства теплых и холодных цветов. Все это увлекало меня как живописца, будило воображение. Ведь это резко отличалось от ремесленного построения пространства с помощью иллюзорной перспективы. И лекции Флоренского, когда он давал студентам задания найти примеры нарушения прямой перспективы даже ее самыми ортодоксальными сторонниками, подтверждали правильность избранного пути.

В заданиях, которые давал Фаворский, всегда играли важную роль три компонента: предмет, пространство и изобразительная поверхность. Последняя, конечно, всегда зависела от материала, будь то плоскость листа, холст, ограниченный рамой, стена, колонна, купол или книга с ее толщиной. Рисунки с натуры были как бы продолжением учебных заданий в материале.

Длительных постановок, законченных академических студий мы не делали. Можно сказать, что наше обучение было противопоставлено академической школе. Грустно видеть, как сейчас оба эти начала, на мой взгляд, сливаются. Рисовали будущие ксилографы и литографы вместе, в большом зале на Рождественке. В зале было очень холодно, знаменитая Осипович героически сидела возле печки, поэтому одна половина ее обнаженного тела была в теплых тонах, другая — в холодных. В этом зале сидели вместе и ученики Фаворского, и П. В. Митурича, который преподавал будущим литографам и офортистам.

Фаворский никогда не подходил к чужим ученикам, никогда не трогал вашего рисунка. Иногда, подчеркивая свою мысль, мог на полях легонечко показать: вот это центр тяжести, это вертикаль и т. д. Митурич же, наоборот,— в первую очередь бежал к нам, ученикам Фаворского, говоря часто: «Фаворский вас засушит!» Митурич ставил короткие наброски: «Это на деталь». Он-то как раз брал карандаш и исчеркивал Ваш рисунок весь. В пятиминутных набросках, которые ставил Митурич, он мог сказать: «Вы начните с пятки и ведите карандашом, не смотря на натурщика и чтобы линии сошлись, если не сойдется — неважно, это воспитывает глаз». Мне это кажется натуралистическим подходом. Поэтому Владимир Андреевич и не ставил таких коротких набросков. Когда не было натурщиков, то мы позировали друг другу. Я помню, как позировала в шубе и мерзла. Мы, ученики Фаворского и Митурича, рисовали по-разному, в том же ключе, в котором занимались, и материале.

Ставя ту или иную постановку, Фаворский подчеркивал, как важно местонахождение автора в изображаемом пространстве, а также композиционное отношение к объекту. Фаворский говорил, что нужно всегда выяснять, какая плоскость куда уходит, заставляя зрителя смотреть так, как ты хочешь, т. е. вести его за собой, решая тем самым проблему времени, преодолевая статичность.

«А если вы не знаете, к примеру,— говорил Владимир Андреевич,— какое место, куда уходит поверхность, тогда вы уделяете внимание тем кускам, где вы это знаете». Он всегда настаивал на разграничении предмета и пространства. Мне кажется, что у последующих учеников Фаворского происходит некоторая взаимозаменяемость предмета и пространства. Этой тенденции нет у учеников нашего поколения.

Всех нас потом разметало время. Один из самых замечательных наших студентов, которого очень ценил Фаворский, Николай Падалицын, погиб в лагере. Он был не единственным, кого ждала такая судьба. Но пластические идеи, воспитанные в нас Фаворским, мы стремились пронести и в эту нелегкую пору.

С. А. Павловский

Во Вхутемасе, где я учился с 1925 по 1930 год, мне не пришлось слушать лекции В. А. Фаворского, которые он читал на графическом факультете, а встретился я с ним уже на третьем курсе факультета монументальной живописи, где он преподавал композицию и рисунок. По отзывам некоторых студентов, сложилось впечатление, что его лекции трудно воспринимаются, и это понятно, если учесть уровень состава студентов, приехавших из разных городов, далеких от уровня понимания изобразительной культуры, которой обладал В. А. Фаворский.

Но на занятиях рисунком я был потрясен его такими простыми и мудрыми советами, что сразу усомнился в ходячих мнениях о непонятности и сложности его системы. Система преподавания, особенно на первом курсе основного отделения, где господствовал аналитический метод, мне особенно была интересна, в отличие от субъективного метода обучения, проводимого лидерами различных художественных группировок. Поэтому я и выбрал факультет монументальной живописи, где преподавание было коллективным: К. Н. Истомин, Л. А. Бруни, В. А. Фаворский, Н. М. Чернышев, П. В. Кузнецов действовали согласованно.

В занятиях рисунком у Фаворского воспитывалось не только композиционное отношение к изображению, но и к построению, и пластическому пониманию. Я запомнил (к сожалению, записи были утеряны во время войны) некоторые его советы, которые и считаю нужным привести полностью, равно как и то, как я понял их в то время. Вот один из них: «Когда рисуете с натуры человека — забудьте, что это человек, и тогда он получится». Здесь уже ясно звучит преимущество пластического мышления над предметным, вернее, над изолированно взятым предметом в его бытовом значении. Второй совет: «Изображение (фигуры.— *С. П.*) то погружается, и фон наступает, то, наоборот, ложится на фон». Это относилось к проблеме «фигура — фон», ее я усвоил лишь много лет спустя, ценою проб и ошибок. «Промежутки (имеется в виду пространство, не занятое изображением.— *С. П.*) так же важны, как и само изображение»,— говорил Владимир Андреевич. Эта идея всякой орнаментальной живописи выражена была им предельно просто. Но как это трудно достается художникам, когда изображение «плавает», а не «зажимается» фоном в единую пластическую ткань изобразительной поверхности. Вспоминается

также часто повторяемая Фаворским фраза: «Что-то плоское, что-то рельефнее». Художнику предоставлялось самому решать, что изображать силуэтно, а что моделировать как рельеф.

Мне повезло, вскоре после окончания института я попал в только что организованную под руководством Фаворского бригаду художников по монументально-декоративному оформлению комплекса жилых зданий поселка при автозаводе в городе Горьком. Почти год мы работали над проектом, который, к сожалению, не был осуществлен. В этой практической работе я очень многому научился у Владимира Андреевича. К организации оформления города он относился, как к книжной графике, где решалось пространство книги. В это время я впервые понял основы архитектуры как пластики реального пространства. До этого у меня, в отличие от друзей-художников, был уже самостоятельный опыт, так как летом 1927 года я расписал фресками стены зрительного зала народного Дома в г. Городце на Волге, но работал я без понимания сущности монументального искусства как возможности организации архитектурного пространства изобразительными средствами. Да и сами изобразительные средства, которыми в совершенстве владел Владимир Андреевич, были мне тогда незнакомы.

Эта бригада стала ядром первой мастерской монументальной живописи под руководством Л. А. Бруни и Фаворского, которая просуществовала 16 лет (с 1935 по 1948) и имела большое историческое значение в становлении советского монументального искусства. Общение с В. А. Фаворским в этой мастерской и совместная работа правдиво отражены в книге Е. Шунковой «Мастерская монументальной живописи», и мне совершенно нечего прибавить к высказываниям художников, друзей по мастерской. Но несколько эпизодов личного общения с Фаворским я запомнил и хочу воспроизвести.

Особенно мне запомнилось, как я вместе с Владимиром Андреевичем и Львом Александровичем Бруни писал модель. Меня всегда поражала способность Фаворского создавать формулы, которые могли вместить самое разнообразное содержание жизненных явлений. И вот получилось, что сложность ситуации, какую из себя представляла модель как цветовое явление, не могла соответствовать никакой формулировке, тем более правилу цветовых соотношений в жестких условиях ограниченной плоскости холста. У меня возникло такое чувство, что Владимир Андреевич как-то растерялся, озадаченный сложностью предложенного феномена жизненного явления. Он стал покорно списывать то, что видел, надеясь, по-видимому, что целостность восприятия как-то выведет и произведение само собой получится.

Это был настолько неожиданный тактический ход художника, привыкшего к рациональному решению, что я, наблюдавший процесс его работы (наши мольберты были рядом), был сильно озадачен. Но случилось чудо — в одно мгновение вдруг все изменилось, собралось и вылилось в композиционно законченную форму, но только в графическую, а не в цвете. Колористическая композиция так и не удалась. Цветовой образ отсутствовал. Тут же, рядом с ним, писала модель Лида Хромова, ее наивное видение восхитило Владимира Андреевича, и он так и не закончил работу. Вот это мужество сознаться в своей слабости меня и поразило в Фавор-

ском больше всего. Его упорство в поисках правды, а не правдоподобия. Честность ученого, сознающего, что его опыт не удался. Без гонора и важности метра от искусства. Порядочность и глубокая интеллигентность как следствие самовоспитания.

Перед самой войной монументальная мастерская выполняла большую работу в Калининском Дворце пионеров. Участвовал в ней почти весь коллектив. Фаворский написал великолепного Пушкина. Все закончили работу, и только А. Сахнов продолжал, оставаясь в Калинине один, свою работу. Это вызывало тревогу, особенно зная его слабость к вину. Решили, что Фаворский и я поедем узнать, что с ним случилось. Мы нашли его в полутемном номере гостиницы лежащим на диване, под которым стояли батареи пустых винных бутылок. Александр Иванович Сахнов был обычно корректен, а тут я услышал столько оскорбительных слов и огульных обвинений в адрес Владимира Андреевича, которые никак не ожидал услышать от него. А еще меня удивила реакция Владимира Андреевича, который как-то весь осунулся и молчал. Всю обратную длинную дорогу мы с Владимиром Андреевичем сидели молча в купе друг против друга, и я чувствовал, как он по-человечески убит горем, не зная, чем помочь, и, по-видимому, не обижался на оскорбления, которые ему пришлось выслушать от Сахнова. Я опять понял его отношение ко всякой критике и критикам, которых он терпеливо выслушивал, считая, что во всякой критике есть какая-то доля правды. При этом он не щадил себя, терзаясь сомнениями.

Внешне Фаворский был очень похож на моего отца, и я ему почему-то об этом сказал. По-видимому, это ему показалось излишним, как претензия на установление между нами отношений другого порядка. Он всегда держал других на расстоянии, но это не казалось обидным. Когда я сказал, что в работе Сахнова есть сходство с Пуссеном, то он согласился. И всю остальную дорогу молчал, потрясенный увиденным. Горе, большое человеческое горе испытывал этот художник, которого все привыкли считать мудрецом и чуть ли не оракулом, способным в любое время ответить на любой вопрос.

Вот откуда внутренняя сила его произведений, чистота плача Ярославны в «Слове о полку Игореве», рассказов Толстого... Откуда его система, где все внутренне связано. И я вспомнил его старшего сына Никиту, который как-то вобрал его мудрость и пошел дальше, отталкиваясь от этих черт отца. Самовоспитание, мировоззрение, мироощущение Фаворского, чистое служение науке искусства делало его мерилом и совестью нашего времени. Такое проникновение личных достоинств в творчество вызывало у всех, даже у врагов, уважение.

В студенческие годы я, как, наверное, многие, писал стихи. Сначала под Есенина, потом под Асеева, и наконец под Маяковского. Стихи эти я им показывал, но всегда прием был снисходительным. Еще у меня была какая-то своя форма поэтической философской направленности — упражнения в прозе. Тетрадь таких сочинений я дал прочесть Фаворскому. Ему понравилась «Женщина-липа», но он сказал, что после Хлебникова стихи писать стало просто. Я любил Хлебникова, собирал его у букинистов, лавки которых стояли вдоль Китайгородской стены. Читал Хлебникова

с тех пор, как В. Е. Татлин вместе с группой студентов Вхутемаса собирался в 1929 году ставить поэму «Зангези». И все же я не мог понять, почему после Хлебникова стихи стало писать просто. Гораздо понятнее был Маяковский, который говорил, как надо и как не надо писать стихи. Эрудированность Фаворского в классической литературе была для него органичной, он как бы жил вместе с персонажами своих гравюр, и, рассматривая их, думаешь, что они не могут быть другими.

Его взлет в гравюре начался с «Руфи», «Фамари» и других книг этого периода и неожиданно (на мой взгляд) оборвался на «Борисе Годунове» и гравюрах позднего периода, когда рисунок потерял пластическую остроту и композиционную изобретательность. Я знаю заранее, что это суждение вызовет отрицательную реакцию у тех, кто склонен все хвалить, что сотворили руки мастера, недостатков которого не допускают. Но ведь известно, что после тридцатых годов почти у всех корифеев русского и советского искусства наблюдается спад творческой активности. Жаль, что и Фаворский не избежал общей участи.

Такая же эволюция и в его монументальной живописи — от Музея охраны материнства и младенчества до Театра Красной Армии. Надо сказать, что в то время, когда Фаворский работал как монументалист, не было архитектуры и архитекторов, которые бы своим творчеством импонировали ему. Исключение, быть может, составляли только И. Леонидов и А. Буров, зато о кумире того времени И. Жолтовском он очень резко высказывался, называя его творения авантюрой. Это обстоятельство очень сдерживало и его самого, и тот коллектив, который они вместе с Л. А. Бруни возглавляли. Не во всякой архитектуре мог осуществляться тот синтез, о котором мечтали эти мастера. Это особенно сказалось на эскизах росписи плафона Большого театра, с которым он и Лансере участвовали в конкурсе. Никак не могла соседствовать строгая, простая форма композиции плафона с эклектикой Большого театра.

Фаворский хотел каким-то образом найти монументальные решения в ходе массового строительства. С этой целью он разрабатывал живопись по трафаретам для типовых проектов школ и других общественных сооружений. Но осуществить эти предложения по целому ряду причин организационного характера не удалось. Демократизм и патриотизм этих начинаний говорят о широте взглядов Владимира Андреевича, далеких от элитарности многих художников. И в организованной мной экспериментальной мастерской на Волхонке, где мы занимались проектами решений росписей для типовых клубов, Фаворский никогда не отказывался помочь найти правильное решение. Он спускался к нам в подвал, и мы, вместе с архитектором А. Свирским, показывали типовые решения для юго-запада Москвы и Хорошево-Мневников. Общение с Фаворским продолжалось, и это было очень важным для меня, спасая от вкусовых субъективных веяний.

Г. Е. Блюм

На втором курсе (1927) праздничную демонстрацию собирали на Мясницкой. Там был филиал Вхутемаса. Когда я туда пришла,

я увидала оформление на фасаде, которое показалось мне очень странным. Обычно были везде большие панно, расписанные яркими красками и лозунгами. Здесь же все было бледно и, хотя было написано маслом на фанере, производило впечатление акварели. Были изображены студенты, занимавшиеся своими делами. Как мне кажется, фигуры были немного больше натуры. Они образовывали какие-то группы, которые были прикреплены к стене; иногда одна группа находила на другую. Все это было выпилено лобзиком из фанеры, на которой все было нарисовано и все дырочки пространственные тоже были выпилены и сквозь них были видны стена и окна. Это все плыло в сторону бульварного кольца. Эта тема впоследствии повторилась во фресковой росписи потолка Дома моделей на Сретенке. Это было настолько мягко написано, что мало отделялось от стены. Но все делалось очень ясным, когда освещалось солнцем, из-за теней, падающих от вырезанных силуэтов групп, которые были укреплены на рейках. Все было написано мягким розовым, серо-голубым, неаполитанской желтой и белой.

Я поднялась на ступеньки почтамта и думала: что же это за странное оформление? — ни на что не похожее. Тут меня разыскала Эмма Гуревич, которая жила в общежитии и была хорошо во всем информирована. Она сказала: «Ты знаешь, это все делал Владимир Андреевич».

Впереди несли эмблему Вхутемаса. Эмблема была в виде манекена, небольшого, с головой. У манекена было число рук по количеству факультетов. Я насчитала 5, но, может быть, было больше. Одна рука держала палитру, другая — скульптуру, третья — рейсшину и угольник, четвертая — раскрытую книгу и пятая — набивной текстильный платок.

Во время пустого урока мы бродили по коридору. Тут встретился нам Павлинов и повел нас в библиотеку; пока служитель ходил за папкой, которую Павлинов заказал, Павел Яковлевич нам сказал: «Вы должны понять и осознать все великое счастье свое,— не то, что вы у него учитесь, а что вы можете себе сказать: этот человек существует и я стою возле него и могу дотронуться до его одежды».

В те годы стране нужны были инженеры. Их не хватало, поэтому были устроены ускоренные выпуски. Заодно ускоренный выпуск устроили и художникам. Таким образом мы проучились на два года меньше, чем нам полагалось. Если учесть, что из четырех лет, которые мы проучились, два года были подготовительными, то легко понять, как нам было трудно, и мы решили доучиваться (кажется, 1933 год).

Я собрала группу, и мы написали заявление. С этим заявлением я отправилась в горком на Хрустальный. Тогда председателем горкома только что был выбран Чехов Сергей Михайлович. Когда я пришла в горком, там сидели Чехов и Алякринский. Они обрадовались моему приходу, так как им хотелось развернуть работу. Они прочитали заявление, и Алякринский сказал: «Мы с удоволь-

ствием вам поможем, у нас есть деньги и помещение, только зачем вам Фаворский? Мы вам найдем другого руководителя».

— Как другого? — Тут все почти его ученики, у нас был ускоренный выпуск, и мы хотим у него доучиваться.

— Нет,— сказал Алякринский.— Этого я подписать не могу.— Если они хотят учиться у Фаворского,— сказал Чехов,— так пусть и учатся у Фаворского.

— Я этого подписать не могу,— сказал Алякринский,— пусть вам подпишет Сергей Васильевич.

Я, держа это заявление в руках, пошла на Мясницкую и, поднявшись по ступенькам почтамта, стала думать, у кого бы из знакомых, там живущих, узнать, в какой квартире живет Герасимов. И вдруг он по ступенькам поднимается мне навстречу. Он знал меня по первому курсу, и я кинулась к нему, держа в руках заявление.

— Сергей Васильевич, сказала я,— у нас был ускоренный выпуск, и мы бы хотели доучиться, но без Вашей подписи не разрешают этот кружок.

Сергей Васильевич посмотрел на меня умоляюще:

— Вы хотите обязательно у Фаворского?

— Да, мы у него учились.

Он вынул золотое перо, подписал и сказал:

— Ну что ж, это большой мастер.

Лицо у него было очень хмурое, видно, ему нелегко было на это решиться.

Я вернулась в горком, нам подписали заявление, и мы стали заниматься раз в неделю в клубе Рабис, который находился тогда в переулке на Ильинке.

Это был последний год занятий Фаворского на Рождественке. То был еще более ускоренный выпуск, чем наш. 3,5 года учились там В. С. Чернецов, многолетний редактор журнала «Вокруг света», А. Ф. Коджак, М. Д. Муцельмахер (он поехал преподавать в Одессу, был председателем Союза художников в Одессе), Хлебовский Вася (перебивавшийся с хлеба на квас) и Качалова Мария Лаврентьевна, прижившаяся на Масловке, где мыла полы в мастерских художников за гроши, известная на Масловке под именем Мэри, вполне достойная жизнеописания.

В тот день, о котором я рассказываю, на Мясницкой было собрание, на котором доказывали, что Фаворский не годится для преподавания в институте. Из моих знакомых никого там не было, а я опоздала. Большая аудитория была битком набита, какой-то полудетский голос запальчиво выкрикнул: «Он учился у Калоши» — и вокруг этого юноши раздались смешки. Тут на трибуну вышел Лапин Николай Федорович, ученый секретарь нашего факультета. Мы, студенты, его презирали и за глаза называли классной дамой. На праздничном вечере Ибериль с Кукрыниксами устроили представление Петрушки, где Лапин в виде классной дамы был в юбке, в женской прическе, выступал бессловесно. Только ходил и время от времени звонил звоночком.

Этот Николай Федорович выступил и сказал, что нельзя допускать таких безграмотных выступлений, что учился Владимир Андреевич у очень известного венгерского художника Холлоши, и сказал очень хорошо о Фаворском.

После Лапина выступил Моор и сказал: «Да, был хороший художник, но он уже умер».

Потом выступил Владимир Андреевич. Очевидно, в ответ на предыдущие разговоры он сказал: «Я Бога признаю, никогда этого не скрывал, а что касается того, что я умер, то мне кажется, что жив» — и он весело улыбнулся.

Там, где кончался Батумский ботанический сад, был высокий холм, весь заросший хурмой. Это был октябрь, и хурма была совсем незрелая. Это было очень красиво. Хурма еще нигде не продавалась. Я стала ее рвать и класть в свой портфель. И тут появился сторож, которому я показалась подозрительной. Он подошел и сказал: «Вы что, рвете хурму?»

У товарища, с которым я была, был фотоаппарат, он кинулся мне на помощь и сказал сторожу: «Давай, я тебя сниму». Тот сразу забыл о своих обязанностях. Это был молоденький юноша с горящими черными глазами и черными волосами, завитыми, как у барашка. Аркадий стал его снимать, сколько тот хотел. Он становился в неожиданные позы: то отдавал честь, то делал вид, что стреляет, употребляя при этом лопату. Снимков было около 10.

Когда мы вернулись на турбазу, я горела нетерпением увидеть, что получилось, и спрашиваю: когда же будешь проявлять? А он говорит, что он пустую кассету снимал.

Когда мы приехали в Москву, хурма уже дозрела. Мы пошли в гости к Владимиру Андреевичу, и я отнесла ему эту хурму и стала рассказывать, как было дело.

Аркадий рассердился и говорит: «А эта хурма у нее краденая». Владимир Андреевич заулыбался и сказал: «Тем приятнее».

Тут пришел Никита. Владимир Андреевич сказал: «Иди на кухню, там есть каша» — и обратился к нам: «Может, вы хотите каши? Каши много».

Истомин сидел с нами, и Владимир Андреевич собрался показывать гравюры. Но тут приехала Мария Владимировна из Загорска. Был вечер, она очень устала, и было ясно, что гости ей неприятны. Владимир Андреевич смутился, но тут Истомин пригласил нас к себе. Мы поколебались, но Истомин сказал: «Я покажу новую живопись». Это была та картина («Студентки»), которую приобрела Третьяковка. Он показывал еще что-то, но после «Студенток» я больше ничего не запомнила. Потом я узнала, что для обеих студенток позировала одна и та же девушка.

«Двенадцатая ночь» В. А. Фаворского

Пролог

За постоянным занавесом близко от рампы — другой занавес. На нем из края в край изображен океан с перекатывающимися волнами. Слева, близко к занавесу, небольшая скала, между

скалой и занавесом — Виола в луче прожектора в белой легкой одежде, раздуваемой ветром. Ветер дует от мощного вентилятора, скрытого скалой. Здесь находит ее Капитан. Он приносит ей другую одежду. Виола переодевается за силуэтом скалы и в мужской одежде на фоне бурного моря проходит к рампе.

В полоске узкого пространства между занавесом и рампой все происходящее читается барельефом.

Сад Оливии

Узкие рулоны гобеленов, раскручиваясь, падают на сцену с легким стуком. В это время подиум вертящейся сцены поворачивается на глазах у зрителя, и в одно мгновение, без натяжки и без задержек, сцена превращается в цветущий сад. На гобеленах изображены деревья и облака.

Ошеломленный неожиданностью зритель затаил дыхание, потом гремят аплодисменты. Гобелены падают по краям сцены справа и слева, и в центре сцены впереди, и сзади подиума.

На подиуме между гобеленами установлены флагштоки, увенчанные небольшими женскими фигурами, похожими на Марию Владимировну. Эти флагштоки установлены на все время спектакля, но в зависимости от поворота подиума они по-разному видны. Между передним и задним гобеленом мимо флагштоков как бы протянута невидимая нить, которая делит пространство сцены, из-за чего оно ощущается совсем по-новому.

Остроумие и добротность решения сродни накопленному столетиями опыту русских умельцев. Чувствовалось, как радовался художник, осуществляя воплощение своего замысла. В глубине сцены в узких промежутках между гобеленами виднелся задник. Трудно было разобрать, что на нем изображено, но он усиливал глубину сцены, и пятна, сквозящие между промежутками, объединяли общий цвет.

На авансцене домашние шутки и разговоры.

Сэр Эндрю Эгьючик, худущий, с белесыми длинными волосами, подстриженными, очевидно, у парикмахера. Достаточно один раз посмотреть на него, чтобы увидеть, какой это дурак, шут, манипулирующий собачьей шкурой (довольно неудачно). Умная служанка и остроумный, веселящийся сэр Тоби в кожаной куртке, тисненной дубовыми листьями.

Сцены во дворце герцога Орсино

Эта декорация часто повторяется. Она укреплена надолго в одном из отсеков вертящейся сцены и поворачивается, когда требуется, к зрителю. Там укреплен балкон с баллюстрадой. Под балконом повешена стена, на которой вышиты аппликацией окна в амбразурах.

Действие и разговоры происходят у стены, на балконе и между действующими лицами внизу и наверху. Когда актеры выходят на край подиума, они заслоняют дворец. Эта декорация не меняется почти до конца. Но когда начинается драка, дерущиеся выскакивают и стена превращается в занавески, занавески развеваются,

идет пантомима. Дерущиеся, хватая занавески, бегут с ними в проходы в другой отсек, занавески превращаются в плащи. Все носятся. Слышно, как шпаги стучат друг о друга. Наконец постепенно все успокаивается, дерущиеся исчезают, свет гаснет. В суматохе незаметно для зрителей исчез балкон и занавески. Открылась глубина. Сцена отдыхает. Конструкция сцены обнажена, открывая зрителю свои тайны в голубоватой полутьме, открылся задник.

Новая сцена. Светло, задник ярко освещен, на нем изображены песчаные просторы Иллирии. Появляются люди, они движутся мимо задника поодиночке и группами. Иногда останавливаются, собираясь вместе.

Распутываются недоразумения близнецов. Две счастливых помолвки. Актеры читают заключительные куплеты. Аплодисменты, вызовы, овации. Актеры, хлопая, окружают художника, втягивают его в свою цепочку. Шумные единодушные зрители. Все счастливы. Никто не хочет уходить.

Н. А. Соколов

Лето 1923 года.

Мне даже не верится, что я в Москве, да еще держу экзамен по рисунку на графический факультет Вхутемаса в здании бывшего Строгановского художественного училища.

Небольшая мастерская. Темновато. Окна выходят во двор. Я немного опоздал, и мне не досталась «живая натура». Рисую гипсовую голову, кажется Зевса. Волнуюсь...

Стараюсь правильнее построить и без лишней черноты передать объем, форму — и не тушевкой, а четкими штрихами. Заканчивается первый час. Перерыв. Стучат пюпитры, двигаются табуреты. Кто-то уходит покурить. Другие смотрят молча друг друга рисунки.

В дверь входят двое. Один из них — мужчина с бородой, волосы подстрижены «под горшок». Небольшие добрые глаза, крупный нос. Одет в серую куртку с поясом и темные брюки. Второй — молодой, красивый, выбритый до голубизны, модно одет. Узкие брюки и остроносые ботинки «джимми». Белая рубашка, галстук. У первого походка неторопливая, крестьянская, да и весь вид его крестьянский, а второй — городской, элегантный, походка уверенная — пятки вместе, носки врозь. Они идут между рядами пюпитров и рассматривают рисунки. Перекидываются отдельными словами. Я не знаю, кто это. Все смотрят на них. Вот оба дошли до моего рисунка. Остановились. Тот, что с бородой, что-то говорит элегантному и ладонью повторяет силуэт моего рисунка. Я продолжаю стоять у окна. «Вероятно, один из них, старый, опытный натурщик, уже полюбивший искусство, ходит и смотрит»,— думаю я. Ведь описывались же не раз случаи, еще при Крамском, когда такие вот натурщики даже помогали своими советами студентам.

Вдруг я слышу:

— Кто автор этого рисунка?

— Я,— отвечаю и подхожу к ним.

— Вы знаете, этот рисунок будет заметен на комиссии. Мне

он нравится,— говорит, повернувшись ко мне, неторопливым голосом «натурщик».

Я промолчал, не зная, как отнестись к его словам. Они отошли от меня и направились к другим рисункам. Не успел я еще понять смысл происшедшего, как был окружен экзаменующимися.

— Что он тебе сказал? — послышалось сразу от нескольких.

— А кто это?

— Это же Фаворский!

— Ну, теперь ты можешь быть спокоен, парень! Считай себя принятым, раз тебя отметил сам ректор Вхутемаса.

Наш двор Вхутемаса... Он был своего рода клубом под открытым небом. Сколько разных художников видел он, сколько всяких бурных споров слышал! Спокойный, мудрый ректор В. А. Фаворский и темпераментный, «спортивный» студент Саша Дейнека... Солидный П. П. Кончаловский, артистичный, встрепанный А. А. Осмеркин и доверчивый, наивный П. В. Кузнецов... Напоминающий мастерового с большими руками В. Е. Татлин и аккуратный, подтянутый, спокойный Д. П. Штеренберг... В группе спорящих — молодые Юра Пименов, Жорж Нисский, тишайший Саша Лабас, остроумный, стремительный профессор Н. Н. Купреянов...

Бородатые и наголо бритые, в клетчатых рубашках и длинных блузах, испачканных глиной или краской, в солдатских гимнастерках, тельняшках, сапогах... Девушки в красных платочках... Этюдники, холсты на подрамниках, папки... Наиболее аккуратно одетые, даже в костюмах с галстуками, причесанные — это студенты архитектурного факультута. В группах спорящих их редко увидишь.

Вот тут-то, в этом дворе-клубе, и бурлила та жизнь, которая сталкивала самых различных людей друг с другом, вызывая интерес к одним и критическое отношение к другим. Равнодушных не замечали. Зато одержимые искусством являлись примером. Они воодушевляли других. А таких было немало!

Во дворе Вхутемаса можно было услышать и интересный рассказ о вчерашнем диспуте в Политехническом музее, где резко, но остроумно выступал В. В. Маяковский, о смешно переделанном названии непонравившейся новой картины на выставке или о «потрясающем» розыгрыше в общежитии. Тут узнавали фамилии наиболее талантливых студентов. Спорили о том, чей профессор лучше.

Словом, двор нашего института был своего рода тоже факультетом, но «факультетом общения» друг с другом всех остальных факультетов Вхутемаса.

На втором курсе графического факультета мы должны были заниматься два месяца ксилографией у профессора В. А. Фаворского. Владимир Андреевич ставил натюрморт, и мы сначала рисовали его, а потом переносили рисунок на пальмовую доску и, смастерив штихеля, резали ими гравюру. На тонкой папиросной бумаге печатали пахнущие свежей краской оттиски. Натюрморт

был скомпонован на большом столе. Я рисовал и проверял разницу размера ближней части стола по отношению к сокращенной в перспективе дальней при помощи карандаша в вытянутой руке, как это обычно делает большинство рисующих с натуры. В тот момент, когда я, прищурив один глаз, проверял, насколько меньше дальняя сторона, чем ближняя, вошел Фаворский.

— Что это вы делаете? — спросил он.

Я объяснил. Он улыбнулся и сказал:

— Хотите, я вам покажу, как вы ошибаетесь? Попробуйте без карандаша, зрительно отмерить длину дальней стороны на ближней. Отмерили? Теперь покажите мне, насколько дальняя меньше ближней. Отметьте на ней.

Я сделал это.

— А теперь сделайте то же самое вашим способом с карандашом и так же отметьте. Посмотрите, будет ли разница?

Я проделал и это.

Удивительная вещь! Ничего похожего на то, что увидел глаз.

— Доверяйте всегда больше вашему глазу,— сказал, улыбаясь, Фаворский, увидев, какое впечатление произвел на меня этот эксперимент.

Данный эпизод — лишь один из многочисленных примеров простых, но в то же время мудрых советов художника.

Помимо большого внимания к работе студентов Владимир Андреевич, при своей занятости как профессора и ректора института, находил время и с удовольствием посещал почти все вечера самодеятельности вхутемасцев. Были то выступления озорного «джаз-оркестра» или спектакли нашего кукольного театра «Петрушка», куклы для которого нам троим помогала делать жена Куприянова студентка Женя Абрамова, мы всегда видели в зале улыбающееся лицо Фаворского.

Куклы изображали разных наших профессоров и отличались большим сходством, среди них была и кукла, пародирующая нашего ректора. Сам Петрушка был похож на одного из студентов Вхутемаса. Он переходил от одного профессора к другому и, не успев поучиться, тут же получал диплом художника.

Владимир Андреевич всегда откровенно и прямо высказывал свое мнение о работах других художников. Но строже всего он относился к своим собственным. <...>

Помню, как однажды, придя ко мне в гости, он рассматривал мои рисунки и этюды и прямо говорил:

— Вот этот мне не нравится — он скучный. А тот — лучше, живее.

Среди понравившихся ему был рисунок-портрет В. И. Качалова, сделанный мною с натуры.

— Вот в нем и форма в пространстве чувствуется и характер передан. Карандаш правильно использован, линия говорит.

Таким скупым, казалось бы, но в то же время очень ясным высказыванием умел этот художник передать свое отношение к увиденному. При встречах Фаворский часто высказывал свое мнение о наших общих, кукрыниксовских работах. Многие из них он оценивал очень положительно — были ли это иллюстрации

к книгам, живописные картины или карикатуры, плакаты, шаржи. Приятно было услышать от такого художника хорошую оценку наших иллюстраций к роману Сервантеса «Дон Кихот», к книгам И. Ильфа и Е. Петрова «Золотой теленок» и «Двенадцать стульев».

А ведь от многих других художников мы часто слышали:

— Я сам не сатирик, этого не понимаю... не мне судить!

Нет, Владимир Андреевич был человеком широко видящим, мог посоветовать любому художнику, над чем ему стоило бы поработать.

— А почему бы вам, Кукрыниксам, не поработать над иллюстрациями к «Левше» Н. Лескова, ведь эта вещь в вашем плане, или над сказками М. Салтыкова-Щедрина? — спрашивал он.

Дома у меня на стене висели старинные русские лубки, воспроизведенные типографской печатью и от руки раскрашенные больше ста лет назад. Владимир Андреевич заинтересовался ими, сказав, что в них есть хоть и грубовато выполненное, но настоящее народное искусство, в отличие от более поздних, так называемых «лубочных картинок», делавшихся безвкусно плохими художниками. Он считал неправильным, что слово «балаган» превратили в ругательное. Настоящие народные балаганы с представлениями и петрушечниками были острыми и красочными зрелищами так же, как хорошие мелодии народных песен.

— Ведь Мусоргский не боялся использовать эту тему в своих оперных произведениях,— говорил Фаворский,— а Лесков смело использовал народную речь в «Левше», не унизив этим своего произведения, а, наоборот, сделав его еще красочней, увлекательнее, правдивее, народнее.

Много времени прошло прежде, чем наша троица решилась взяться за иллюстрирование лесковского «Левши». Работа над книгой оказалась хоть и нелегкой, зато очень радостной.

Рассматривая папку с шаржами, сделанными мною в разное время со знакомых художников, искусствоведов, артистов, Фаворский, одним-двумя словами, тихо смеясь, давал характеристики изображенным. А просмотрев все, спросил:

— А что же у вас на меня-то нет шаржа?.. Я ведь не боюсь.

Как-то раз Владимир Андреевич показал мне у себя в мастерской свою живопись, рисунки и новые гравюры. Очень понравились мне карандашные рисунки — портреты друзей и родных Фаворского. Но, как и всегда, особенно поразили меня гравюры. За каждой, даже самой маленькой заставкой был виден титанический труд огромного художника. Не верилось, что такая тончайшая работа, такие почти невидимые штрихи делались вот этими большими, мягкими, добрыми руками.

Гравюры к «Борису Годунову» Пушкина... Они в процессе работы. Одни закончены, другие еще нет. Владимир Андреевич объясняет, какие ему больше нравятся. Он показывает также гравюру «Михаил Кутузов». Гравюра эта уже опубликована в печати, но автор все еще чем-то не удовлетворен.

— В этом месте надо было бы разрядить темноту одним светлым штрихом,— говорит он и, вырвав из своей бороды белый волос, кладет его на указанное место.— Вот так было бы лучше!..

Некоторые художники и искусствоведы считают творчество Фаворского слишком рассудочным, условным и поэтому несколько однообразным по форме. Существует мнение, что техника гравюры суживала и ограничивала его творческие возможности. Это глубоко неверно. В действительности у Фаворского был самый разный подход к решению «формальных» задач, касалось ли это иллюстрирования и оформления книг или создания станковых произведений. «Книга Руфь» и «Рассказы о животных» Л. Толстого, «Борис Годунов» А. Пушкина и трагедии В. Шекспира, «Записки петрушечника» Н. Симонович-Ефимовой и «Слово о полку Игореве» — каждая из этих книг выполнена в своем ключе и не похожа на другую, так же как и серия его гравированных портретов: Ф. М. Достоевского, полководца М. И. Кутузова, актрисы М. И. Бабановой, Л. Н. Толстого и многих других. Все они резко отличаются друг от друга как в пластическом и цветовом отношении, так и в композиционно-пространственном. А его карандашные портреты? Их никогда не спутаешь с произведениями других художников. Монументальные росписи, театральные работы — в каждой из этих граней творчества В. Фаворского всегда присутствовало неожиданно новое открытие, являлся новый художник, ни на кого не похожий, волнующий, удивляющий, запоминающийся.

Д. Е. Гуревич

Я занималась у Фаворского в студии Я. Аптера. Это был небольшой домик на Пречистенке, напротив Дома ученых (его сейчас снесли). Там на мансарде жил художник Аптер с женой, и Владимир Андреевич приходил туда два раза в неделю с 1926 по 1931 год. Он ставил нам модель и, что еще важнее, ставил нам натюрморты, которые мы потом выполняли в обрезной гравюре.

Меня туда ввел Гусятинский. Атмосфера там была чудная, очень дружелюбная, простая. Относились мы к Фаворскому как к патриарху, хотя он был еще молодой (около сорока лет), но казался старцем. Он был очень доброжелательным, шутил почти по-детски. Так, задал нам шараду, где была пропущена в ряду чисел цифра пять, и называлось это: а пяти-то нет. Или рисовал примус, на нем сковородку, на которой жарились котлеты, и называлось это: как летом жарко (котлетам жарко). Такая детская непосредственность в сочетании с его высокими качествами художника и педагога были особенно трогательны.

Я ведь до этого в Харькове занималась у ученицы Петрова-Водкина, художницы Ткаченко, а потом год в Ленинграде в Институте живописи и культуры у Малевича. Я запомнила его высказывание: «Чтобы создать гениальную вещь, нужно сделать контраст всему существующему». У него была такая система — проходить постепенно все стадии французов (без того ощущения природы, которое было у Сера или Синьяка); хорошо помню пуантель — как я сидела и с тоской писала из окошка пуантелью пейзаж. Мы числились лаборантами, со мной были Юдин, Ермолаева, но фактически были студентами. Потом нас разогнали, но сейчас я вижу, что такое обучение мне мало что дало. А у Фаворского я сразу увидела стройную систему ви́дения: как компо-

новать предмет в пространстве, возможность скомпоновать натурный мотив, не слепо его копируя, а что-то отбросив.

В Фаворском-человеке мне нравилось его лукавство, оно как искусство. Он получал удовольствие от некоторой игры, бесхитростной, но часто шутливой интонации, где сложность и легкость соединялись. Но я его очень стеснялась, а вот А. М. Гусятинский, который с нами рисовал, очень много с ним говорил и потом даже стал его ассистентом в институте.

Когда мы приходили к нему на Мясницкую, то он всегда работал, гравировал. Позже, когда студия закрылась, мы ходили к нему на Мясницкую, ездили в Загорск. Даже кратковременное общение продолжало давать ощущение среды, оберегало от влияния воинствующих натуралистов. Фаворский был своего рода моральным оплотом, помимо своего огромного влияния художника и педагога. Еще мне, конечно, помогло то, что я училась как бы «с пересадкой» у Петрова-Водкина и Малевича. Это тоже дало какую-то закалку, предохранило от ахрровских веяний. У Петрова-Водкина и у Фаворского были разные пространства, но и у того и у другого было пространство. Но в человеческом плане они отличались: насколько Фаворский был монолитным и простым, настолько Петров-Водкин не был простым. В нем не было нарочитости, но я, живя с ним в Москве в одном доме у наших друзей и даже помогая ему держать корректуру его книги «Хлыновск», постоянно чувствовала в нем какое-то чувство превосходства над окружающими. А вот у Фаворского этого никогда не было — он уважал всякого, кто с ним беседовал.

IV

Е. Н. Кушева

На выставке 1986 года в Москве, посвященной 100-летию со дня рождения Владимира Андреевича Фаворского, были выставлены в одной из витрин два экслибриса: «Из книг Анны Кушевой» и «Из книг Екатерины Кушевой». Экслибрисы эти, выполненные Владимиром Андреевичем в 1926 году, не раз издавались (не всегда удачно), были высоко оценены.

Мы, сестры Кушевы, по своим воспоминаниям расскажем об обстоятельствах, при которых были выполнены Владимиром Андреевичем экслибрисы и поясним их содержание.

В 1920-е годы мы жили в Саратове. Тогда же бывший саратовец Борис Валерианович Грозевский был студентом Вхутемаса в Москве, его учителем по оформлению книг и деревянной гравюре был Владимир Андреевич Фаворский. Борис Валерианович попросил своего учителя выполнить в гравюре экслибрисы для А. Н. Кушевой, тогда своей невесты, и для меня.

После окончания в 1924 году Саратовского университета по специальности «История СССР» Анна Николаевна, аспирантка Нижне-Волжского института краеведения, специализировалась как археолог и принимала участие в археологических экспедициях Саратовского университета под руководством профессора П. С. Рыкова.

Экспедиции эти обследовали курганы и курганные могильники в степях левобережья и правобережья Волги, где в первые века до н. э. и первые века н. э. кочевали, сменяя друг друга, родственные племена скифов, сарматов и алан. Хоронили они своих воинов в степи, насыпали над могилами курганы, клали в могилы бытовые предметы, украшения и оружие.

Как участница раскопок скифо-сарматского курганного могильника в Заволжье около селения Суслы, Анна Николаевна опубликовала в 1926 году свою первую печатную работу о материалах Сусловского могильника.

Владимир Андреевич прочел эту статью, познакомился и с Анной Николаевной, приезжавшей в Москву. И родился у Владимира Андреевича замысел экслибриса: широкая степь, высокий курган, на нем спит вооруженный воин. Девушка (т. е. археолог А. Н. Кушева), поднявшись на курган, будит воина, трогая его за плечо.

Поженившись в 1927 году, А. Н. Кушева и Б. В. Грозевский жили в Москве. В 1928 году родилась у них дочь Кира, в 1930 году — дочь Оля.

В 1932—1933 годах Владимир Андреевич работал над фресками для Музея охраны материнства и младенчества в Москве,

на Кропоткинской улице. Анна Николаевна вспоминает, что в 1932 году Борис Валерианович зазвал к себе Владимира Андреевича на обед. Он рассказал родителям девочек, что на одной из фресок он изобразил Олю Грозевскую.

Ученики Владимира Андреевича нередко печатали для него оттиски только что выполненных им деревянных гравюр. Владимир Андреевич дарил ученику оттиск каждой гравюры со своим автографом. У Б. В. Грозевского сложилось в папке собрание таких оттисков. Оно было приобретено Отделом гравюры Музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина в Москве у Киры Борисовны Грозевской в 1970-е годы.

В 1922 году я окончила факультет общественных наук Саратовского университета и по 1929 год работала в Саратове при кафедре русской истории педагогического факультета университета, получая ежегодно научные командировки в Ленинград и Москву. Одной из главных задач научно-исследовательской работы были поиски в рукописных собраниях неизвестных текстов повестей Смутного времени на Руси в начале XVII века. Результаты поисков отражены в первой моей печатной статье, появившейся в 1926 году в Ученых записках Саратовского университета: «Из истории публицистики Смутного времени».

Статья эта и была послана Владимиру Андреевичу для работы над моим экслибрисом; состоялось и мое знакомство с ним во время моей поездки в Москву.

Я была поражена и тронута тем вниманием, с которым Владимир Андреевич вчитался в текст этой специальной статьи начинающего ученого. Статья была посвящена анализу нескольких повестей, возникших в ходе бурных событий и отражавших политическую и социальную борьбу в годы «Смуты». Понял Владимир Андреевич и мое увлечение исследованием этой темы. Отсюда и идет содержание экслибриса.

Владимир Андреевич изобразил меня склонившейся над рукописной книгой, а вокруг — видения бурного Смутного времени.

Замечательный экслибрис работы В. А. Фаворского был для меня событием, совпавшим с началом моего долгого научного пути, протекавшего с 1929 года уже в Москве. XVII век в истории СССР оставался одной из основных тем моих исследований.

Живя в Москве, я посещала выставки В. А. Фаворского, знакомилась с книгами, оформленными и иллюстрированными им.

Новые мои встречи с Владимиром Андреевичем состоялись в 1950-е годы.

В январе 1955 года скончался скоропостижно Борис Валерианович Грозевский. В 1956 году состоялась в Доме Союза художников его посмертная выставка. Владимир Андреевич близко участвовал в отборе для нее произведений Бориса Валериановича; на открытии выставки сказал речь, в которой дал высокую оценку творчества Б. В. Грозевского, как своего ученика по Вхутемасу.

Владимир Андреевич подробно ознакомился с большим личным архивом Б. В. Грозевского и считал, что архив этот должен найти место в госхранилище, и остановился на ЦГАЛИ. Он потратил немало времени, готовя материалы архива для передачи в ЦГАЛИ, просматривая десятки папок. Б. В. Грозевский хранил рисунки с натуры — пейзажи, натюрморты, портреты, выполненные каран-

дашом, акварелью, разведенной тушью; подготовительные материалы к оформлению книг, к выполнению гравюр на дереве. В архиве было и собрание гравюр самого Бориса Валериановича.

Особое внимание Владимира Андреевича привлекли папки с работами студенческих лет Грозевского, отражавшими занятия во Вхутемасе под руководством В. А. Фаворского. Тогда же Владимир Андреевич помог составить списки работ Б. В. Грозевского и литературы о нем.

В конце 50-х годов архив Б. В. Грозевского поступил в ЦГАЛИ. Часть подготовительных материалов по оформлению книг, а также собрание оттисков гравюр Б. В. Грозевского поступило в Государственную библиотеку им. В. И. Ленина.

Встречаясь с В. А. Фаворским в ходе его работы по подготовке архива Б. В. Грозевского для передачи его в ЦГАЛИ, я в полной мере оценила благородство и душевную щедрость Владимира Андреевича — этого замечательного человека.

А. П. Остроумова-Лебедева

Познакомилась с художником-гравером Владимиром Андреевичем Фаворским. Он высокий, с длинной седеющей бородой. Какая-то нежность, искренность и доброта проглядывают в каждой его черте.

Он как-то вечером собрался ко мне. Пришли с ним вместе Андрей Дмитриевич Чегодаев, Петр Евгеньевич Корнилов, Константин Евтихиевич Костенко и Елизавета Сергеевна Кругликова. Смотрели мои альбомы гравюр. Я подарила на память В. А. Фаворскому «Павловский пейзаж» и «Вид с Троицкого моста», Чегодаеву — «Фьезоле». Фаворский мне подарил книжку Льва Толстого «Рассказы о животных» с его гравюрами, которые превосходны — первый сорт...

Н. М. Чернышев

Познакомился я с Владимиром Андреевичем во Вхутемасе, и почти 10 лет мы совместно работали. Вот как было организовано монументальное отделение, куда он пришел сначала преподавателем, затем редактором. Он столько внимания уделял ему, что действительно была создана настоящая школа, в которой участвовали Истомин, Бруни. Мало того, там был и архитектор в штате, был и реставратор — всем известный Чириков — по технологии материалов, а также инженер. Я фреску преподавал и другие способы. Владимир Андреевич ездил с нами по древнерусским городам, был в Новгороде... И когда Вхутемас закрыли, он стал думать, как самому начинать работать.

В дальнейшем хотелось ему попробовать работать во фреске — это было в 1930-е годы, в 1932 году. Тогда он известил меня, просил консультировать эту работу, потому что сам фрески еще не работал. Он руководил работой студентов по фреске в казармах имени Дзержинского. Это была очень сложная работа.

Что надо было сделать в Доме материнства и младенчества? Были готовы картоны, надо было подготовить грунты, краски. И вот мне выпала доля, он сказал: «Покажите, как писать?»

Сделали ящик и фриз — мальчик с протянутыми ручками, перевели, я быстро набросал. Вот это и помогло ему сразу схватить всю мудрость фрески. Фаворский был очень увлечен этой работой, очень доволен. У меня об этом много приятных воспоминаний.

Коснусь Самарканда, где он проявил себя прежде всего как человек необыкновенной доброты, необыкновенного внимания. Когда мы приехали туда после длительного путешествия в страшную жару, он принес два ведра воды и все время оказывал такое внимание. Тут, в Самарканде, он уже «горел», делал гравюры из самаркандской жизни и написал фресочку, маленькую, в метр. Виновата была Коровай, директор Самаркандского музея, заставила его написать, а там никто и не знает, что и Фальк такую же метровую фреску сделал.

Перейду к «Выставке четырех», может быть, она на памяти у некоторых, там были и Владимир Андреевич, Фрих-Хар, Кардашов-старший и я. Были портреты для каталога. Мы попросили, не сделает ли он рисунок вместо портрета. Он согласился и назначил день и час. Мы втроем приехали, он усадил на диван сам: в середине меня, по бокам Фрих-Хара, Кардашова — и сказал: «Я буду позади вас стоять». Показал. И в течение двух часов он сделал замечательный рисунок. Когда он делает рисунок-портрет, портретность поразительная! Меня сразу нарисовал, Фрих-Хара стер, вторично вернулся, потом сделал Кардашова. Это надо помнить, как было сделано.

После «Выставки четырех» он дал мне письменный совет: «Я бы советовал Вам заняться мозаикой, возьмите один из Ваших эскизов и переведите в мозаику». Я долго не решался, потом попробовал. После он посмотрел и остался доволен.

Когда он получил в 1959 году награду — звание, я послал ему поздравление, и он прислал ответное письмо... Мы приехали его рисовать. Я застал его рыхлым, ходит с трудом,— а это был 1961 год. Я хотел отказаться от набросков, но он три раза становился. Я усаживал его, он протестовал, стоял, весь сгорбившись. Я сказал, что мне не нужно внешнее сходство, писать буду с натурщика, а от него мне нужно взять наполненность искусством, интеллектуальную его сущность, если сумею ухватить.

И тогда он признался, что «если бы не было травли, много я выполнил бы еще гравюр о пережитых нами исторических периодах».

Последнее письмо не своей рукой, а близких его написано, но оно звучит, как будто его голос. Потеря Владимира Андреевича явилась для меня самой тяжелой в жизни. Богатство, которое он передал нам, трудно утратить. Оно, конечно, вечно.

В. Б. Эльконин

Первые впечатления

Году в 1925-м мне, приехавшему из Полтавы пятнадцатилетнему мальчику, жадному к любому проявлению столичной, культурной жизни, казалось необыкновенно заманчивым попасть на открытие художественной выставки, увидеть знаменитых худож-

ников и побыть в празднично-художественной атмосфере вернисажа.

И я решил пойти на открытие выставки «4 искусства». Выставка была в Музее изящных искусств, тогда еще не имени Пушкина. Это было тогда одно из популярных выставочных помещений. Вход (сейчас закрытый) с Антипьевского переулка вел в выставочные залы, жившие независимой от Музея жизнью. Пригласительного билета у меня, конечно, не было, и я пошел часа через три после объявленного часа открытия, чтобы легче прошмыгнуть. Никто у меня, к моей радости, ничего не спросил, и я свободно вошел в залы, увы, уже пустые. Конечно, интересно было увидеть новые работы Павла Кузнецова, Петрова-Водкина, Фаворского, Бруни, Сарьяна, но вернисажа никакого уже не было. По пустым залам неторопливо ходил старик с темной бородой, стриженный в кружок, и внимательно рассматривал выставленные работы. Внешность старика заинтересовала меня, и на другое утро я описал его Михаилу Варфоломеевичу Леблану, в студии которого учился.

«Фаворский»,— уверенно сказал Леблан,— и на огородника похож». Какие бывают подмосковные огородники, я не знал, а старику было тогда тридцать девять лет. На выставке он представлен был гравюрами к «Руфи».

О своем искусстве

«Вот, говорят, что я формалист, а я художник, ушибленный содержанием». (Фаворский понимал себя лучше, чем его понимали другие. Действительно, ни один художник не продумывал так основательно содержательную сторону своих произведений. Достаточно вспомнить листы «1917 год» и «Гражданская война».)

Как-то он сказал: «Изо всех моих работ наибольший успех имело «Слово о полку Игореве», а ведь я его делал для детей. Может, потому, и нравится. В людях детского много».

Потом рассказал, что, когда учился в Мюнхене, молодые немецкие художники пригласили своих русских коллег выпить. Налили им какого-то питья, а себе не налили, только глядят, как русские пьют. «Ну, мы выпили, закусили, а они смотрят на нас в ужасе. Мы спрашиваем: а что это было? А они говорят: «Это экстракт рома — полагается одна чайная ложка на стакан горячей воды». Мое «Слово» немножко вроде этого» (т. е. разбавленное).

«Вот то, что я для Гослита начинал,— это другое дело». (Это издание не состоялось. Н. В. Ильин гравюр Фаворского испугался. Теперь это понять уже просто невозможно.)

Предмет и пространство

По поводу какой-то своей гравюры: «Это как в бабушкином комоде. Помните — какие-то предметы, не имеющие названия, и неизвестно для чего». (А все-таки этот бабушкин комод — предметы, хоть и не имеющие ни имени, ни назначения, но все же предметы, а не абстракции.)

Во времена Монументальной мастерской живопись Эдельштейна и моя была в общем импрессионистская, может быть, немного боннаристая, Владимир Андреевич относился к ней сочувственно, но рассматривал как этап освоения натуры. Этап, однако, затягивался, и он говорил: «Где же все-таки предмет? Пусть страдающий, но предмет».

Эта мысль о «страдающем предмете», т. е. измененном взаимодействием предметов или нажимом пространства или световоздушной средой, сыграла огромную роль во всей моей дальнейшей работе.

Перебирая старые работы в забытой папке, Фаворский наткнулся на какой-то рисунок, который чем-то его заинтересовал. Он рассматривал его, покусывая в задумчивости бороду, потом сказал: «Не помню уже, что я хотел здесь сделать». Он забыл, в чем заключалась пластическая идея рисунка, который был у него в руках. И все ж пластическая идея была, и она, хоть в этом случае и не обнаруженная, придавала работе содержательность и значительность.

Фаворский как-то рассказал, что в Самарканде он сидел и рисовал с натуры пейзаж. К нему подсел проходивший мимо знакомый искусствовед и спросил его: «Что Вы хотите в своем рисунке передать?» Фаворский ответил: «Я хочу передать, что эта ветка находится над этим местом дороги». (Простота ответа, наверное, разочаровала искусствоведа, ожидавшего услышать что-нибудь мудрено-философское. Между тем в этом простом ответе высказана основная задача пространственного устроения художественного произведения.)

Разные современные ситуации

В «Комсомольской правде» неожиданно появилась статья, подписанная никому не известной фамилией. Каким-то инженером. В статье резко осуждалась созданная Александром Герасимовым атмосфера художественной жизни. Все подумали, что это начало перелома, так как без благословения высшего начальства такое вроде напечатано быть не может. Статья вызвала общественный подъем, обсуждалась в МОСХе, и очень многие выступали в поддержку положений статьи, и довольно по тому времени резко. А потом началась расправа. Членов партии О. Бескина, Г. Рублева, выступавших на обсуждении с критикой А. Герасимова, стали исключать из партии, они каялись. Стало еще хуже, чем до статьи.

«Жалко Бескина,— сказал Фаворский.— Мне казалось, что, если бы он в пустыне страдал от жажды, я б ему стакан воды не подал, а теперь мне его жалко,— за что человек страдает? Вот Абрам Эфрос, тот ясно, за что страдает, и сам он знает, за что. А этот?»

(Осипу Бескину принадлежал приоритет в нападках на Фаворского. Его статья в журнале «Искусство» была первой ласточкой широко потом развернувшейся травли Фаворского. В этой

статье Бескин обзывал Фаворского византистом, а Льва Александровича Бруни — космополитом. Абрам Маркович Эфрос был в это время сослан. Местом его ссылки был Ростов-Ярославский.)

С Бескиным связано еще одно воспоминание. Бескин в своих статьях и выступлениях восхищался творчеством Никиты Фаворского. Он нашел острый прием в противопоставлении художника нового, советского поколения — полнокровного реалиста Никиты и представителя старого поколения — схематичного формалиста Владимира Андреевича. «Батя,— басил Никита,— меня Бескин зовет, работу предлагает. Как, идти?». Владимир Андреевич: «Ну, что же. Ты, как Савельич советовал,— плюнь, да у злодея ручку поцелуй».

Владимир Андреевич отправляется в Детиздат сдавать очередную книгу «Наша древняя столица». Надевает «парадный» костюм — куртку образца 20-х годов.

Возвращается не в лучшем настроении. «Ну, что они Вам сказали?» — «Сказали, что у меня люди на чертей похожи» (это в картинках, где происходят массовые сцены).— «А Вы им что ответили» — «Я сказал, что, если бы я рисовал чертей, они сказали бы, что на людей похожи».

Какое-то заседание. На другое утро Владимир Андреевич рассказывает. Сидел за столом рядом с А. И. Кравченко. Надо кого-то куда-то выбрать. К. С. Кравченко (жена Алексея Ивановича) пишет Кравченко записку, сует ему по столу. Кравченко разворачивает, читает и тут же дает прочесть Фаворскому. В записке написано: «Алеша! Пусть лучше выберут Фаворского, а то на тебя потом будут всех собак вешать».

Л. М. пришел как-то в Фаворскому. Он рассказывает: какой-то мальчик спросил его на улице: «Дядя, вы художник?» — «Да».— «А бывают художники, которые не умеют рисовать?»

Фаворский передает этот рассказ и хохочет: «Мальчик как раз попал!»

Об одном из пишущих о нем критиков: «Он меня считает гуманистом, когда я у животных шерсть гравирую».

День рождения Фаворского. Но Маши, тогда студентки МИПИДИ, нет. Она задерживается на собрании в институте, где «правоверные» педагоги и студенты прорабатывают педагогов-«формалистов». Наконец приходит зареванная и кидается к отцу: «Что они там про тебя говорили!». Фаворский утешает ее: «Ну, ничего, ничего» (а говорили, что Фаворский предлагает сжечь Третьяковку, и в том же духе. Отсутствие творческой фантазии с лихвой компенсируется фантазией в придумывании политических инсинуаций).

Другой день рождения. Вся московская интеллигенция еще накануне радовалась, что Фаворскому наконец присуждена Сталинская премия, которую некоторые получали уже многократно. И это не были просто слухи. Николай Тихонов звонил ему вечером по телефону и поздравил его. Но вышла газета с премиями, и там Фаворского не было. Переиграли в последнюю минуту. Это как раз совпало с днем его рождения. И вот вечером пошел народ. Мастерская Фаворского, где стояли, как обычно, столы, была уже заполнена, а люди шли и шли. Негде было не только сесть, но стать. Народ толпился в дверях и в коридоре. Фаворский сказал, обращаясь к пришедшим: «Эта история показала мне, как много у меня друзей, и я этому рад».

На другой день после встречи Хрущева с художественной интеллигенцией Фаворский в подавленном состоянии. Видно, что вчерашняя встреча и по содержанию, и особенно по форме произвела на него удручающее впечатление. «Он был пьян»,— говорит Фаворский. Это звучит в какой-то мере и как объяснение происшедшего.

Когда строился дом в Новогирееве, львиная доля того, что Фаворский зарабатывал неустанным трудом с утра до вечера, уходила на это строительство. Конечно, обворовывали непрактичных художников. «Я работаю на жуликов»,— говорил Владимир Андреевич беззлобно, но с привкусом горечи.

«Водка — самый дешевый вид мистицизма» (сейчас бы он, пожалуй, этого не сказал).

К документальному и познавательному кинематографу Фаворский относился хорошо, а игрового не принимал и никогда в кино не ходил — «это как будто в замочную скважину чужую жизнь подсматривать».

На Чаплина «Огни большого города» вытащить его все-таки удалось, и ему очень понравилось. Потом он посмотрел и «Новые времена».

Еще много раньше, в 1948 году, мы делали в Калининском областном театре спектакль «Фархад и Ширин» Самеда Вургуна. Когда я приехал на последний перед генеральной репетицией прогон, мне показали уже напечатанную афишу спектакля. Там перед фамилией Фаворского было напечатано: «Заслуженный деятель искусств». Я спросил режиссера Георгиевского, откуда они взяли, что у Фаворского есть такое звание. Мой вопрос вызвал недоумение — это всем казалось давным-давно известным. Пришлось звание на всем тираже афиши заклеивать. Но такие же казусы случались гораздо раньше, еще в начале тридцатых годов. Когда я работал в «Литературной газете» в 1932—34 годах, во всякого рода репортерских заметках постоянно перед фамилией Фаворского репортеры ставили звание, которое Фаворский получил лет почти через двадцать пять, когда ему было уже семьдесят лет.

Насколько Фаворский был известен за рубежом, судить трудно. Могу только рассказать, что Фаворский однажды получил письмо из Италии. Он попросил мою жену Надежду Михайловну (которая знала итальянский язык) перевести это письмо. Итальянский художник, побывавший в Москве и посетивший Фаворского, писал ему, что по возвращении пошел к Моранди и рассказал ему о Фаворском и его работах. Как бы в ответ Моранди разыскал какую-то папку и вынул из нее гравюру Фаворского «Кремль. Свердловский зал».

Внешность Фаворского всегда вызывала интерес у не знавших его людей. В трамвае, метро на него обращали внимание, задавали ему вопросы,— кто он, сколько ему лет, старались завести с ним беседу. Подсел к нам как-то в пивной за столик какой-то тип, показавшийся мне малосимпатичным.

«Вы кто,— спрашивает,— по профессии?» — «Художник».— «А я, знаете, музыку люблю — мой любимый композитор Глиер. А Вам нравится Глиер?» — «Нет»,— отвечает Фаворский. Ну что бы ему ответить что-нибудь уклончивое. И отвязался бы скорее. Нет, он так не может. И отрицание или неприятие какого-нибудь явления в искусстве на веру не принимал. Как-то я пришел, Владимир Андреевич сидит, гравирует, и радио включено, и оттуда «льются мелодии» Дунаевского. «Что это Вы?» — «Да, вот все говорят про него, что плохо, а я его никогда не слышал. Теперь, вот, слышу»,— «Ну и как?» — «Плохо».

Уже незадолго до смерти Владимира Андреевича я сидел у его постели. Он оживленно стал рассказывать, как в юности в Венгрии (куда студия Холлоши выезжала из Мюнхена на этюды) ехали со своими русскими барышнями-художницами в поезде, как сели в поезд венгры — деревенские ребята, красавцы, стали ухаживать за барышнями, какие-то неловкие ситуации в связи с этим. Рассказывал коснеющим языком, но очень живо, с юмором, и сам смеялся. Я спросил: «Владимир Андреевич, почему Вы воспоминаний не пишете?» Он немножко подумал и сказал: «Есть вещи, о которых неприятно вспоминать».

Я часто думал, о чем ему, человеку, прожившему такую честную и чистую жизнь, неприятно вспоминать. Потом сам вспомнил, как он с отвращением рассказывал о заседании, где исключали из МОССХа художника Михайлова. Этот Михайлов написал картину «Сталин у гроба Кирова». Каким-то образом фотография с этой картины попала на глаза Сталину, и он разглядел на фоне скелет. Этого было достаточно, чтобы Михайлова арестовали и сослали; там он, кажется, и погиб.

И вот на заседании правления, где фотография картины фигурировала, никто не решился сказать, что никакого скелета на этой картине нет.

Конечно, Фаворский никогда ничего против своей совести не сказал, но грех умолчания разделил со всеми (сказать — значило подвергнуть и себя и семью уничтожению). Он молчал, как и другие, только, в отличие от многих, совесть его не молчала.

Вот такие вещи, наверное, и было неприятно вспоминать.

Старые и новые мастера

За столом у нас дома, на Тверском бульваре. Андрей Гончаров, у которого уже первая рюмка вызывала страстное желание спорить об искусстве на самых высоких тонах, восклицает: «Самый великий художник Веласкес. Владимир Андреевич, ты хотел бы быть Веласкесом?» — «Нет»,— спокойно и серьезно сказал Фаворский.

Когда у нас стали показывать Дрезденскую галерею, художники вели бесконечные разговоры о своих впечатлениях. Больше всего почитателей собрали три картины: «Сикстинская мадонна», «Сводня» Вермеера и «Венера» Джорджоне. Фаворский неожиданно для всех сказал, что ему больше всего нравится «Святой Себастьян» Антонелло да Мессина. Я этого не понимал. (Сейчас, когда я смотрю, как хитроумно и вместе с тем просто устроена пространственно эта картина, мне кажется, что я понимаю, что видел в ней он. Взаимодействие поворотов в архитектуре и фигуре Себастьяна. Поэзия ракурсов, в которой участвуют все элементы изображения вплоть до стрел, искусное расположение которых позволяет зрительно измерить расстояние от картинной плоскости до фигуры. Все вымерено, взвешено, приведено к цельности конфликта между фигурой и пространством архитектуры, и все полно уравновешенной поэзии.)

Восхищался Фаворский и «Битвой Архангела Михаила с сатаной» Тинторетто. Он поражался энергии пространственных диагоналей, на которых построена эта картина.

О «Сикстинской мадонне» он говорил, что ему пришлось увидеть ее без рамы и что без рамы это еще вполне кватрочентистское произведение. (Это замечание как бы возвращало эту картину в исторический ряд художественного процесса, снимая тот гипноз литературных мистификаций, который не давал увидеть ее как произведение живописи.)

Из картин нашего музея он очень любил «Битву» Пуссена. Он обращал наше внимание, как повторяется движение торсов воинов в разных пространственных слоях. «Это как рифмы»,— говорил он.

Восхищался Шарденом, говорил: «Почему это так замечательно — объяснить невозможно».

Он обращал внимание, как Буше делал первый план с предметами на нем зрительно пропущенным. Я спросил его как-то: нравится ли ему Буше. Он сказал, что совершенно не нравится, и вообще XVIII век не нравится, кроме Шардена.

Рубенса он отрицал совершенно, даже с каким-то отвращением.

Как-то Владимир Андреевич прочел или кто-то рассказал ему, что Тулуз-Лотрек во время загородных поездок занавешивал

окна кареты, чтобы картины природы не отвлекали его. Владимира Андреевича это поразило: «Как это можно»,— удивлялся он. Я сделал вывод, что творчество Лотрека ему чуждо и даже неприятно. Однажды я пришел к нему, когда он уже не вставал с постели, и очень был удивлен, что прямо перед его глазами висит большая репродукция Лотрека.

«Если бы Перову пространство — был бы Рембрандт». (Сколько я в своих печатных выступлениях ни старался просунуть это высказывание Фаворского, его неизменно вычеркивали. Редакторы считали его, по-видимому, кощунственным по отношению к Перову, а может быть, к Рембрандту, а может быть, к обоим. Только в каталоге выставки Фаворского 1986 года мне удалось эту фразу защитить, и то с боем.)

Современные художники

Пикассо. Отношение к нему у Фаворского было особое. «Мне все у него нравится»,— как-то сказал он, нажав на слово «все». И в другой раз: «Пикассо — всегда пространство».

Ему очень нравились рисунки 28 года «Проекты памятников» — наименее у нас понятые и ценимые. «Трагедия объемов»,— говорил он об этих рисунках.

Фильм «Тайна Пикассо» режиссера Клузо, в котором Пикассо показан за работой. Он компонует, уничтожает сделанное, компонует по-другому, снова переделывает. Показывали в зале ЦДРИ. Фаворский тоже смотрел. После просмотра группа художников, борцов за «реализм», в своем безусловном отрицании Пикассо хочет все же получить поддержку у Фаворского. «Владимир Андреевич, ведь это же игра, это ж не искусство».— «Ну, что ж,— говорит Фаворский,— игра. Игра тоже искусство».

Выставка Пикассо. «Самые лучшие — это все-таки наши вещи. «Портрет Воллара» какой замечательный».

Была и критика: «Ну, вот, кошка. Ну почему уж такая?» Я — «Но ведь это кошка, как ее видит птичка». Он — «Ну понятно. Но все ж таки кошка».

Иллюстрации к «Метаморфозам» Овидия не очень понравились: «Так и мы умеем».

«Пикассо — это городской человек, попавший в античность, как Мефистофель во второй части „Фауста"».

«Брак — это одно остроумие». Угадав мое несогласие, добавил: «Впрочем, я его очень плохо знаю».

Однажды Лев Ричардович Мюльгаупт затеял разговор, что иллюстрации в книге не нужны, навязывают читателю определен-

ные образы, чем мешают восприятию литературного произведения (теории вроде тыняновских). Фаворский, посвятивший этому делу свою жизнь, слушал спокойно, гравируя какую-то «ненужную» иллюстрацию. Потом сказал: «Ну, почему ж. Вот Шагала офорты к «Мертвым душам» как интересно». (Для меня это было неожиданно. Я не думал, что это ему может понравиться. Я хоть и близко был, все же видел его, как и многие, менее широким, чем он был на самом деле.)

«Любовь Попова — это как Левитан».

В крематории у гроба Татлина (нас было на похоронах семь или восемь человек) Владимир Андреевич сказал: «Татлин любил материал, и материал открывал перед ним свои тайны».

Восхищался выставкой Крымова: «Как у него сквозь ветки небо напирает. Замечательно».

Павел Кузнецов и Сарьян ему нравились. Но сказал как-то: «Они прежде всего артисты. Для них артистизм важнее природы. Они, конечно, многое выражают, но потому, что очень талантливы».

Похожее отношение было у него и к Коненкову.

В другой раз о Кузнецове (поздние этюды сада с цветущими розами): «Удивительны у него прозаизмы».

О самаркандских этюдах Фалька: «Он достигает впечатления солнечного света тем, что делает небо очень темным» (это с интонацией неодобрения). Но восхищался поздними пейзажами Подмосковья на выставке Фалька в Ермолаевском, перед самой смертью Фалька.

Фаворский огорчался, что Аксельрод изменил своему таланту замечательного рисовальщика и в своем желании оторваться от школы Фаворского перешел к живописности.

П. Корин хотел написать портрет Фаворского. Фаворский спрашивает: позировать ли? Я всегда к искусству Корина относился резко отрицательно и стал горячо отговаривать: «Ох, это ужасно! Не надо. И кроме того, что вам это совершенно чуждо как искусство, вас еще будут сближать по линии православия. А это у вас, по-моему, тоже совершенно разное». Не знаю, сыграли ли роль мои доводы, но Фаворский от позирования уклонился.

Истомина как художника Фаворский высоко ценил и жалел, что Истомин в ущерб своему творчеству так изматывается на преподавании. Владимир Андреевич говорил, что педагогам кажется, будто они творят в учениках. «Педагогика это — эрзац-творчество»,— сказал он по поводу Истомина, хотя сам отдавал преподаванию очень много времени и сил.

В студенческие времена мы запросто ходили к нашим учителям Бруни, Истомину, Фаворскому. Они привыкли и умели работать при посторонних, да еще поддерживали при этом разговор. Телефонов ни у кого не было. Правда, если Истомин выходил открывать входную дверь с палитрой на пальце, следовало ретироваться. У Фаворского и Бруни такого щита не было. Как-то я зашел к Фаворскому. Он рисовал портрет Николая Николаевича Купреянова. Я застал последние слова, вероятно, долгого философского разговора:
Купреянов — «Владимир Андреевич, а ты ведь махист»;
Фаворский — «Какой я махист, я православный».

Владимир Андреевич говорил, что порядок сотворения мира в Библии тот же, что и в науке. «Ну а день Библии?» — спросил я.— «День Библии метафоричен. Это период».

«Самые отъявленные безбожники воспитывались в духовных семинариях».

«Суеверия распространяются, когда исчезает вера».

Жизнь и искусство

Умерла Мария Владимировна. Тело ее лежало в Солдатской церкви в Лефортово на Госпитальной площади. Когда я вошел, Владимир Андреевич один, глубоко задумавшись, стоял у гроба. Больше в церкви никого не было. Он подошел ко мне, поздоровался, спросил о здоровье жены моей Нади (она тогда болела). Подошли к гробу. «Отмучилась»,— сказал он. Мы постояли. Потом он взял меня под руку и повел в глубину церкви: «Посмотрите, как здесь расписан купол. «Сошествие Святого Духа на апостолов». Я никогда не видел такой композиции в куполе. Все апостолы сидят по краю купола, а голубь в центре, и лучи идут от центра к головам апостолов. Как интересно форма купола использована для такого сюжета».

«Рассказы художника-гравера». Большинство статей в этой книге Фаворский продиктовал своим близким. Своей рукой писать он уже не мог. Редакторы в его статьях многого не понимали, поэтому говорили, что это непонятно детям. Фаворский всегда к своим собеседникам или читателям относился уважительно, и к

детям даже в особенности. Ему, конечно, не хотелось упрощать свою мысль до степени, когда она начнет вместе со сложностью терять смысл. Но редакция настаивала на разъяснении «темных», по ее мнению, мест. Мне пришлось взять на себя их адаптацию до уровня «детского», а на самом деле редакционного понимания.

Сидя у его постели, я предлагал ему варианты, как мне казалось, более доходчивые. Он легко соглашался, но только до тех пор, пока доходчивость не искажала мысль.

Монументальные страдания

Первая монументальная работа Фаворского — фрески в вестибюле Музея охраны материнства и младенчества. Это был 1932 год. Зал наверху, тоже фреской, расписывал Бруни. Фаворскому помогал Леонид Александрович Казенин, а Бруни помогал я. Фаворский относился к работе не просто серьезно, а с каким-то даже трепетным восторгом. Он сам замечательно написал о своих переживаниях, когда работал над этой фреской. Коснусь только одного эпизода. Среди красок, которые применял в своей росписи Фаворский, был фиолетовый кобальт. Краска эта щелочеустойчива и светостойка и к применению во фреске безусловно допускалась. Николай Михайлович Чернышев, который был авторитетным советником Фаворского и Бруни в вопросах техники фрески, ничего против нее не имел. Фаворскому эта краска нравилась, и он покрыл ею довольно обширные плоскости. И вдруг буквально через два дня этот фиолетовый кобальт на боковых, к свету, стенах стал совершенно рыжим. Краска была проверенная, суррогатом быть не могла, и ни Чернышев, и никто другой ничего не могли понять. Фаворский даже написал письмо своему дядюшке, известному химику, академику Фаворскому, который жил в Ленинграде, но и тот ему ничего объяснить не смог. И только Павел Флоренский, когда Фаворский ему об этом рассказал, сразу же ответил ему, что молекулярное строение фиолетового кобальта делает его при фресковом покрытии неустойчивым к боковому свету. Он знал то, что ни один химик не знал. А Фаворскому пришлось перекрыть эти места тем же кобальтом, но темперой на яйце. Это его огорчало, потому что было слишком корпусно, потеряло легкость.

Когда закрыли нашу монументальную мастерскую, стало очень плохо жить. Распалось созданное Бруни содружество, и ставшая привычной атмосфера ежедневного творческого и человеческого общения с друзьями-художниками пошла прахом. Я очень это переживал и тосковал. И вдруг в один действительно прекрасный день зазвонил дверной звонок. Я открыл — это был Фаворский. Он предложил мне помочь ему в монументальной работе. Я был очень счастлив и очень удивлен. В мастерской я пользовался его советами, но принадлежал к кругу Бруни, ни в одной работе Фаворского не участвовал, да и учеником его не был, так как из Вхутеина ушел в самом начале третьего курса, а Фаворский вел рисунок на монументальном отделении с третьего курса. Работа, которую мне предложил Фаворский, были эскизы (только эскизы) большого плафона для нового универмага в

Минске. Мы сначала делали маленькие эскизы, причем я компоновал свои варианты самостоятельно, но, конечно, советуясь с ним. Потом все эти варианты показали архитекторам и, когда они выбрали один из вариантов Фаворского, сделали очень большой эскиз, который не был осуществлен.

Самое удивительное в этом, что если бы архитекторы остановились на моем варианте (что маловероятно), то делали бы мой большой эскиз. В этом отношении нравственная высота Фаворского и по тем временам была феноменальна, а по нынешним просто неправдоподобна.

В денежных делах Фаворский совершенно не ориентировался. Его в этом вопросе беспокоило только одно: чтобы того, что он заработает, хватало на содержание семьи. А что почем, сколько он получит за ту или иную работу,— в этом он совершенно не разбирался. Многое он делал просто даром — вкомпоновывал в архитектурные проекты Андрея Бурова и других архитекторов всевозможные монументальные произведения, которые не осуществлялись, причем делал это с удовольствием.

Однажды, когда мы делали керамический камин «Старый Петербург» для трофейного электрохода «Россия», он сказал мне: «Вот тут пришла бумажка, что я должен деньги. Вот эти деньги, отнесите их, пожалуйста». Я посмотрел бумажку — в ней написано было, что Фаворский должен в комбинат, причем сумма, указанная в бумажке, равнялась всему, что мы получили за эту работу.

Я возмутился, поехал в комбинат, там полезли в папки и невозмутимо ответили мне, что это ошибка и что Фаворский ничего им не должен. Если бы я этого не сделал, Фаворский бы безропотно вернул все деньги, которые и он, и я заработали (деньги были выписаны на него).

Фаворский брал все работы, которые ему предлагали, любую задачу считал доступной художнику и решению любой задачи отдавался с полной отдачей. Однажды, услышав, что Михаил Иванович Пиков отказался в издательстве от интересной книги, он сказал: «Смотри какой. Только мы с вами, Витя, все берем».

Несмотря на это, у него были очень тяжелые и в материальном отношении периоды. Помню, с каким страданием, которое не мог скрыть, пошел занимать деньги к Маршаку. Ему казалось ужасно унизительным, что он не сумел заработать на семью.

А когда случалось ему получить сколько-то значительную сумму, говорил: «Я богатый. Не нужно ли Вам денег?» И если нужно было на жизнь или на покупку шубы или пальто, с особенным удовольствием давал.

С работой над камином «Старый Петербург» связан еще такой эпизод. Готовый эскиз надо было показать Налбандяну (он, вероятно, был консультантом всех работ, которые делались для «России»). Фаворский как-то застенчиво сказал: «Что-то мне не хочется ему показывать».— «Ну и не надо,— сказал я,— я ему сам покажу». И попросил директора комбината Туманяна, чтобы Налбандян зашел посмотреть эскиз ко мне, благо от улицы Горького до Тверского бульвара, где я жил, совсем близко. Налбандян

согласился и вместе с Туманяном пришел (наверное, обстановка коммуналки, где мы жили, их поразила). Налбандян посмотрел и сказал: «Нет воздушной перспективы». Я уговаривал его, что это все ж таки керамика и известная декоративность здесь уместна, но не убедил. Впрочем, эскиз он все ж принял.

Фаворский был еще в до-александр-герасимовские времена в художественном совете Сельскохозяйственной выставки (еще не Достижений Народного Хозяйства). Рассказывает: «Приходит на совет молодой человек, у него в руках роскошный футляр. Он его раскрывает, а там проект оформления павильона — красный бархат и карельская береза. Спрашиваю — карельская береза, это в натуре что же будет? — Говорит — фанера. А красный бархат — клеевая краска!»

Архитектор Луцкий заказал Фаворскому плафон для павильона «Стекло» на ВДНХ. Фаворский загорелся. Он задумал сделать плафон-витраж. Стекольная промышленность предоставляла для осуществления этой затеи большие возможности. Фаворский надумал сделать этот плафон рельефом из цветного литого стекла с большими фигурами. Прошло с тех пор больше тридцати лет, и до сих пор никто ничего подобного не сделал. Он с увлечением работал над эскизом. На заседании художественного совета ВДНХ присутствовал сам Александр Герасимов. Когда поставили эскиз, все молчали, никто говорить не решался, ждали, что скажет Александр Михайлович. Судьба эскиза зависела от него. Он сказал: «Если говорить правду, а ведь надо говорить правду, мне этот эскиз не нравится». В защиту эскиза никто не выступил.

Эскиз мозаики «1905 год» для торцовой стены станции метро «Краснопресненская» Владимир Андреевич делал очень увлеченно. Но пришлось оторваться от работы, пойти для оформления каких-то документов во «Всекохудожник» на Кузнецкий, 11. Там шум, деловая суетня, коммерческая толчея. Когда вышли, Фаворский вспомнил из «Домика в Коломне»:

И табор свой с классических вершинок
Перенесли мы на толкучий рынок.

Эскиз для метро на художественном совете зарубили. Мы сдавали в один день: Владимир Андреевич эскиз для метро и я эскизы керамического декора для нового здания Совета Министров в Ашхабаде (эти эскизы Владимир Андреевич консультировал). Все эти работы шли у нас под одной совместной фирмой. Председателем совета был Петр Шухмин. Вел он себя нагло. Указывал Фаворскому, что люди в 1905 году не так одевались, как будто Фаворский тогда еще не родился. Остальные члены совета ему подпевали. Орнаментальные же эскизы для Ашхабада все нахваливали. Этим подчеркивалось, что дело Фаворского — орнамент, тут он силен, а тематическая композиция — не для него, для таких дел есть другие художники.

Владимир Андреевич был огорчен. Мы молча шли по Кузнецкому, переживая, каждый про себя, гнусную атмосферу этого совета. Потом Владимир Андреевич сказал: «Ну, ничего. Зато покомпоновали». Компоновать — это же был интеллектуальный праздник.

Помогал я Фаворскому писать в Историческом музее фреску «Крестьянские восстания XVII века». Она располагалась между окон, напротив его же фрески-карты, посвященной Российской Империи времен Петра I, которую он написал еще во времена Мастерской, когда архитектор А. К. Буров реконструировал залы Исторического музея. Работал с нами постоянный наш штукатур, мастер своего дела Александр Васильевич Щибров, а шрифты писал Григорий Кравцов.

Когда кончили работу, пришел Совет — М. Сокольников, Л. Карнаухов, других не помню. Фреску приняли, но сделали очень много замечаний, в основном по несовершенству рисунка. Когда Совет ушел, Владимир Андреевич сказал как-то смущенно: «Что-то мне, Витя, эти замечания выполнять не хочется». Я — «Да вы что, Владимир Андреевич, пошли пиво пить». И мы пошли пить пиво.

После окончания этой работы Владимир Андреевич разрезал изумительно нарисованный картон на куски и раздарил со своими надписями тем сотрудникам Исторического музея, которые ему чем-нибудь помогали, или просто сочувствовали. Мне тоже достался замечательный кусок этого картона.

Плафон павильона «Ветеринария» на ВДНХ писали три лета (не года, а лета, потому что павильон не отапливался и зимой мы не работали). Плафон огромный — в вводном зале и двух длинных боковых отсеках и очень сложный по конфигурации. Все три зала вместе составляли огромную дугу, боковые залы членились глубокими кессонами, обрамленными фризовой композицией. Все было расписано: и большое поле вводного зала, и кессоны, и фризовое обрамление, и балки сбоку и снизу. Эскизы делали Фаворский, Мюльгаупт и я. А писали в натуре, кроме нас, еще Марк Аксельрод и Надя Эльконина. Владимир Андреевич не писал на лесах, но нарисовал все картоны с лошадьми, коровами, свиньями, овцами, гусями и курами (я нарисовал картоны венков из кормовых трав).

Картонов с домашними животными было множество. Они изображались и стадами и портретно. Мы работали на лесах, а Фаворский каждую неделю привозил нам новую партию блистательно рисованных картонов. Писать по этим картонам было наслаждение — все было нарисовано безупречно по экстерьеру и вместе с тем невероятно красиво. Но как Владимир Андреевич выдерживал такую рисовальную нагрузку, не понимаю, а ведь он еще делал и книги. Плафон этот мы никак не могли сдать. Главным художником выставки был Яков Ромас, у него в аппарате были подручные, фамилии которых я, к сожалению, забыл: особенно один — хромой, который просто садистски к нам придирался, требуя бесконечных доделок. И только когда заместителем

главного художника стал Андрей Гончаров, он пришел к нам и сразу все принял, к большому огорчению хромого садиста, который, не зная, что все принято, на следующий день явился с очередными придирками.

Великолепные эскизы декораций к «Орфею» Глюка в Большом зале консерватории. Фаворский создает единую для всего спектакля установку и задник. Костюмов быть не должно — певцы и певицы в концертных костюмах.

Но эскизы художественным руководителем постановки, известным певцом, были забракованы. «Такого дурака я еще не встречал»,— говорит Фаворский. А я никогда не слыхал, чтобы Фаворский так о ком-нибудь высказывался. Даже как-то не очень был сердит, видно, даже для него, ко всему приученному, случай был исключительный.

Литература и писатели

Фаворский лежал в больнице на Соколиной горе. Состояние тяжелое. Но он не творить не может. «Вот делаю мысленно «Евгения Онегина». Думал, что сделать эту книгу нельзя. Сейчас кажется, что можно. Ключом здесь, наверное, должен быть не сюжет, а русская природа».

Фаворского спрашивают в Гослите, какую книгу он хотел бы сделать. Книга, которую он выберет, будет включена в план. После довольно длительных раздумий Фаворский решает делать «Стихотворения» Тютчева. И тут начинается волынка с составом книги и порядком расположения стихотворений. Фаворскому предлагают начинать работать — стихи, дескать, он знает, а порядок установится потом. Фаворский возмущается: «Как же так можно!» Но издательская волокита продолжается, и издание так и не осуществилось. Какая это могла бы быть замечательная книга!

Когда Борис Пастернак переводил «Фауста», Фаворский предложил ему немецкую книгу — комментарий к «Фаусту», которая была в библиотеке Фаворского. Пастернак отказался. «Мне это не нужно»,— сказал он. Владимир Андреевич этого понять не мог.

Круг литературных интересов Фаворского был очень широк, но Гете принадлежало особое место. Здесь было, очевидно, чувство духовного родства. Это относится и к художественному творчеству Гете, особенно к «Фаусту», и к взглядам Гете на искусство. Он часто приводит в разговорах гетевскую классификацию художника (ундулисты, скицисты и др.), его рассуждения о стиле. Почему-то ему не попадалась книга Эккермана «Разговоры с Гете». Я дал ему ее читать. Возвращая книгу, он сказал: «Мне это так близко, как будто я сам это говорю».

Поэтому у меня были все основания прочесть на кладбище у гроба Фаворского стихотворение Баратынского «На смерть Гете».

Шум проходящих около поездов заглушал чтение. Но как точно относились к лежащему в гробу художнику слова поэта:

Погас! Но ничто не оставлено им
Под солнцем живых без привета;
На все отозвался он сердцем своим,
Что просит у сердца ответа;
Крылатою мыслью он мир облетел,
В одном беспредельном нашел он предел.
Все дух в нем питало: труды мудрецов,
Искусств вдохновенных созданья,
Преданья, заветы минувших веков,
Цветущих времен упованья.
Мечтою по воле проникнуть он мог
И в нищую хату и в царский чертог.

Мастерская монументальной живописи

Кто хоть сколько-нибудь знал Бруни, никогда бы не поверил, что в нем может таиться организатор. Он был артистически беспорядочен, артистически небрежен в одежде, носил чудные шапки и любил передразнивать слова Александра Георгиевича Габричевского: «Погядочный человек должен носить на голове чегт знает что»; он мог неожиданно заявиться к малознакомым людям, завалиться на диван и уснуть, мог залезть под кровать и, высунув оттуда зад, представить диснеевского поросенка, метафорически заменяя хвостик пальцем. Делалось это непосредственно и не требовало искусственного возбуждения. Во Вхутемасе его нельзя было отличить от студента. Он был неприлично для профессора молод, моложе многих своих учеников, и к тому же никогда не напускал на себя профессорского вида. И учил он вроде как-то несерьезно. Иногда вдруг раскатывался хохотом перед рисунком оторопевшего студента и, никак не объяснив причины своего веселья, переходил к другому. Однажды, во время поездки в Новгород, он вошел в столовую, где мы, студенты, обедали, подсел вместе с Истоминым за наш столик и, взяв с тарелки Нади Эльконинай косточку от уже съеденной отбивной котлеты, догладал то, что на ней осталось. Далеко не все студенты могли это понять. Он их шокировал, он не укладывался в представление о нормальном профессоре. А для московских интеллигентов он был всеобщим любимцем — Левушкой Бруни, счастливо сочетавшим блистательную талантливость, интеллектуальное богатство и беззаботность, обаятельным хозяином «вторников» — где можно было встретить Фаворского и Нейгауза, Татлина и Маршака, Пунина и Городецкого. Много неожиданного можно было ожидать от Бруни, но представить такого несерьезного человека организатором и руководителем учреждения ни у кого не хватало воображения.

Не менее парадоксальным было то, что учреждение это было Мастерской монументальной живописи. В Бруни никто не провидел монументалиста. Критики иногда сетовали, что искусство Петрова-Водкина или Павла Кузнецова не находит себе применения в архитектуре. Легко можно было представить монументалистом Фаворского, но Бруни — рисовальщик и потомственный

акварелист, говоривший, что в его жилах течет не кровь, а акварель, гораздо в большей степени импровизатор, чем композитор,— с его творчеством понятие монументализма совсем не вязалось.

Роспись Музея охраны материнства и младенчества, где работали еще до организации мастерской в одном здании Фаворский и Бруни, не совсем в этом разубедила. Роспись Бруни, в которой зрителя покоряли запас живых наблюдений, прекрасные куски живописи, особенно женские фигуры, все же была недостаточно в композиционном отношении устроена, несла в себе слишком много от детской книги, той области искусства, где Бруни чувствовал себя уверенно.

И, однако, именно Бруни организовал первую (и последнюю в своем роде) Мастерскую монументальной живописи. Конечно, ему помогали, и в первую очередь — профессор Архитектурного института Иван Сергеевич Николаев, руководивший тогда проектной мастерской при этом институте. Первые работы мастерской: мясокомбинат, три школы на Сталинградском тракторном заводе — были связаны с архитектурной деятельностью Николаева.

Бруни собирает коллектив. Собирает смело и талантливо. Прежде всего, для него совершенно ничего не значила репутация. Это вообще было очень характерно для Бруни. Он мог восхищаться творчеством художников совсем малоизвестных в пестроте тогдашней художественной жизни и часто был совершенно равнодушен к некоторым, по общему мнению, титанам. В этом не было стремления противопоставить свое мнение общепринятым оценкам, просто эти оценки на него не влияли, он был от них совершенно независим. Бруни сумел не только собрать вокруг себя художников разных поколений и разных направлений, но и подружить их. Ему было в высокой степени свойственно цементирующее качество в человеческих отношениях. Его режиссерская роль в коллективе осуществлялась незаметно. То, что Бруни пригласил безо всяких колебаний и с самого начала работать в мастерскую Фаворского, было и смело и умно. Если подойти к этому с обычными мерками, трудно понять, как руководитель мастерской мог сам поставить рядом с собой художника, во многих отношениях более сильного, чем он сам (а Бруни отлично это понимал), пользующегося огромным авторитетом в мире искусства и очень далекого в самом существе своего творчества от художнических устремлений самого Бруни. Да и человечески, несмотря на долголетнюю дружбу, они были не только несхожи, а даже на первый взгляд — несовместимы. И, несмотря на это, за все годы — ни одного не только что столкновения, а даже сколько-то заметного неудовольствия ни у одного из них. И это при том, что характер у Льва Александровича был далеко не легкий. Он был вспыльчив, легко переходил на крик,когда по делу, а когда и без дела. Мы, молодые, несмотря на то, что он всячески нас поддерживал, хлопотал в издательствах, чтобы нам дали работу, радовался нашим успехам, мог носить какую-нибудь понравившуюся ему нашу картинку целый день под мышкой и показывать ее всем встречным,— все же часто на него обижались, а иногда и ссорились с ним. Критиковал Бруни откровенно и язвительно, мог довести, и меня, например, доводил, до отчаяния. В своей статье «О рисовальщиках» Фаворский вспоминает о Бруни: «Он одно время жил у меня, в моей

комнате, и однажды, в первые дни, увидев на стене мой рисунок, изображавший мою жену, рисунок, подготовленный для гравирования, сказал: «А Вы рисовать не умеете». Это была правда, в том смысле, что этот рисунок сам по себе ценности не представлял». Последняя фраза хорошо характеризует самого Фаворского. Он был удивительно терпим к критике, говорил, что в любой критике, даже недоброжелательной, есть какая-то доля правды. Если его заставляли заказчики что-нибудь переделывать, он старался из этого переделывания извлечь новое качество. Фаворский был ровен и внимателен в обращении с людьми. Никогда не сердился и очень был деликатен в критике работы других.

Говорил всегда правду, но старался, чтобы не было обидно. Мы даже разработали шуточный «Фаворско-русский» словарь:

Симпатично — очень плохо
Ничего — плохо
Мне нравится — мне не нравится
Хорошо — ничего
Здорово — хорошо.

Однажды он рассказал, как в художественном совете Госиздата проходила детская книжка. Книжку приняли. А потом председатель сказал Фаворскому: «Книжка ведь плохая, что ж вы не ругали!». «А я,— рассказывал Фаворский,— выступал и сказал, что книжка совершенно сырая по цвету. Что ж еще хуже можно сказать». Для Фаворского, человека и художника, стремление к правде в жизни и в искусстве было определяющей всю его жизнь чертой. Конечно, это как будто можно сказать обо всяком искреннем большом художнике. Но здесь было что-то, доведенное до последней черты, и вместе с тем предельно просто, без тени аффектации. После похорон одного известного художника, умершего в обстановке враждебности и непризнания, Фаворский, выступивший у гроба с речью, сказал мне на другое утро: «Вот я вчера сказал, что его время еще придет, а, вообще-то, то, что он делал,— это был плоский кубизм, и его время, пожалуй, не придет». Его как-то мучило, что он, может быть, сказал неправду, хотя говорил он в ту минуту совершенно искренне. А ведь это было на похоронах, где правды никто и не ждет. Но для Фаворского не существовало таких обстоятельств места или времени, которые оправдывали бы неправду или полуправду. Когда он выступал на каком-нибудь обсуждении или дискуссии, всегда это было очень сдержанно, как будто его заботило, чтобы симпатия к человеку не привела его к преувеличениям или в пылу полемики не уйти от сложности того, о чем он думал. Объясняя что-нибудь, он никогда не унижал своего собеседника или ученика упрощением и, пожалуй, предпочитал, чтобы его не поняли, чем разъяснить свою мысль до той степени ясности, когда она начинает терять вместе со сложностью — смысл.

Несмотря на удивительную деликатность, Фаворский начисто был лишен дипломатических способностей. Однажды ждали приезда в мастерскую тогдашнего главного художника Сельскохозяйственной выставки В. Н. Яковлева смотреть какие-то эскизы. Бруни сказал Фаворскому: «Знаешь что, Володя, ты лучше уходи, а то у тебя на лице написано, что ты его презираешь». И Фаворский ушел.

Работали Бруни и Фаворский тоже соврешенно по-разному.

Бруни очень долго не брался за дело. Ходил, ходил по мастерской, присматривался к тому, что делали другие, отвлекался, говорил о другом, но чувствовалось, что в нем происходит внутренняя работа. Этот инкубационный период часто поглощал весь срок, отпущенный для эскиза. Бруни, казалось, срывал работу, от которой зависела жизнь коллектива. Все нервничали, кроме самого Бруни. И тогда, когда надежда уже была потеряна, садился за работу и, уже не отрываясь, старался осуществить свой давно зревший замысел. Оставлял работу он неохотно, подчиняясь внешним обстоятельствам, не знал, когда надо остановиться, и часто, как он сам говорил, «затискивал» — продолжал работу, когда уже надо было кончить. Он даже, хоть и не без иронии, завидовал художникам, имевшим ясное представление, когда прекращать работу. В каком-то рассказе Киплинга Бруни вычитал, как герой рассказа — художник говорил своему слуге: «Терпенго, я кончил!» Он взял это словцо на вооружение и, вставая со стула, говорил: «Терпенго, я кончил!», а через минуту уже снова «тискал» свою работу.

Фаворский напряженно размышлял за мольбертом, покусывал бороду, бесконечно стирал резинкой варианты, от которых отказывался, наконец приходил к какому-то окончательному решению, делал совершенно законченный рисунок и раскрашивал его акварелью. Набросков, проб, незаконченных вариантов, артистических недоделок от его работы не оставалось. Если эскиз ему переставал нравиться — делал другой, такой же законченный. Никаких порывов, никакого смятения — одно сосредоточенное «святое ремесло».

Так же по-разному рисовали они картоны. Бруни только поглядывал, поручал картоны помощникам, требовал, чтобы рисовали точно, подробно, даже сухо. При живописи акварелью на шелку такой подробный, суховатый картон просвечивал сквозь шелк, и по этой основе Бруни импровизировал смело, артистично, виртуозно, без поправок. Так он создал лучшую свою работу — роспись зимнего сада Московского Дома пионеров.

Фаворский в небольших работах рисовал картоны сам. В сложных и больших — делил работу на участки. Свою долю рисовал сам, а остальное рисовали помощники. Картоны рисовали карандашом, как бы велики и сложны они не были. Когда рисовали картон жесткого занавеса Театра Красной Армии, Фаворский вылепил фигурки Пушкина, Гоголя, Островского и с них рисовал большие фигуры на картоне. Тогда же в мастерской впервые появился Никита Фаворский. Владимир Андреевич поручил ему в картоне рисовать сюжетные гобелены — сцены революции, очень сложные, с множеством фигур людей и лошадей. Нас поразило, с какой свободой Никита с этим справлялся. Не пользуясь ни натурой, ни фотографиями, он рисовал скачущих и падающих лошадей; бегущих, стреляющих и убитых людей в сложных ракурсах, и все это со свободой и смелостью мальчишки, рисующего сражение, и вместе с тем цельно, пространственно и пластично. Это была победа педагогической школы Фаворского, считавшего, что смелость и непосредственность детского рисунка не должны исчезать бесследно, как это всегда бывает при столкновении с система-

тической учебой и работой с натуры, а органично и безболезненно перерастать в профессиональную художественность.

Влияние Фаворского в мастерской было очень сильным. Его испытывали и те, кто принадлежал к кругу Бруни. Композиционная изобретательность Фаворского была неисчерпаема. Он раздавал идеи направо и налево — всем желающим, со щедростью человека, твердо знающего, что он не может успеть сам истратить богатства, которыми владеет. Он считал, что можно найти художественно принципиальное решение для самых сложных архитектурных условий. Его творческое воображение возбуждала сама задача, безразлично — своя или чужая, и, чем сложнее оказалась задача, тем с большим напряжением и увлечением искал он решение.

Единственным, пожалуй, качеством, общим для обоих наших руководителей, было умение, или привычка, работать на людях. Жизненные обстоятельства отказали им в наслаждении творческого уединения. Работать на людях учились все, каждый пыхтел в своем углу, но не каждый был способен не обращать внимания на бьющую ключом вокруг него жизнь. Мастерская сначала помещалась в стеклянном зале на верхнем этаже Архитектурного института. Мы хорошо знали этот дом. Там раньше был Вхутемас, а потом Вхутеин, где многие художники мастерской учились, а Фаворский, Бруни, М. С. Родионов и Н. М. Чернышев — преподавали. В этом зале проходил у нас вступительный экзамен по рисунку. За большой мастерской помещалась лаборатория, где царствовал Николай Михайлович Чернышев. Ему одному принадлежит заслуга воскрешения у нас техники фресковой живописи, теперь уже снова забытой. В первой — маленькой комнатке — была контора, где стояли канцелярский стол и диван, но нашему «финансовому гению» В. А. Шостье, сидевшему за этим столом, никак не удавалось добиться, чтобы мастерская стала нормальным учреждением. Бруни срывал все попытки бюрократизировать мастерскую. Уже первая наша получка сопровождалась невероятными событиями. Шостье пошел в банк за деньгами. Когда он вернулся, Бруни спросил: «Получил деньги?» — «Получил»,— «Давай».— «Как это, давай, сейчас составлю ведомость и буду раздавать!» Тогда Бруни повалил Шостье на канцелярский диван, вытащил у него банковские пачки денег, выбежал в большую, высоченную мастерскую, стал срывать обертки и пачку за пачкой подбрасывать их высоко вверх. Купюры, медленно планируя, опускались на пол. Потрясенный Шостье ползал по полу, подбирая деньги. Мы стояли вокруг недвижно, кто засунув руки в карманы, кто заложив их за спину. Когда Шостье все деньги подобрал и сосчитал, оказалось, что не хватает двух сторублевых бумажек. Сколько их ни искали, найти не смогли. Пришлось разделить недостачу на всех. И только через несколько месяцев, развешивая с лестницы бумагу для большого картона на щите, разделявшем мастерскую, мы увидели эти две сторублевки, спокойно лежавшие под самым потолком на толщинке щита. Эти деньги уже были ничьи, и пришлось их пропить.

Так обставил Бруни нашу первую получку за первую работу — роспись фасада мясокомбината имени Микояна. Для этой работы заказчики просили сделать несколько вариантов эскиза. Кроме Бруни, варианты делали Юра Павильонов, М. Пиков, С. Павлов-

ский, К. Эдельштейн и я. Самым интересным и смелым был эскиз Бруни. Заказчики выбрали его правильно, хотя нам очень нравился и эскиз Юры Павильонова — молодого художника, который был главной надеждой и у нас, его товарищей, и у Бруни с Фаворским. Когда стали выполнять сграффито на стене, бригада была очень большая — человек десять или двенадцать. Всем ужасно хотелось поскрести. Бруни был вроде Тома Сойера, красящего забор, а мы, как мальчишки, готовы были не только не получать за труд, а приплатить — лишь бы поработать. Работали человека три-четыре, а остальные смотрели жадными глазами. Жаль, что эта работа Бруни — смелая и оригинальная — не сохранилась. Во время войны она из соображений маскировки была закрашена.

Первой работой Фаворского в мастерской был сграффито на фасаде жилого дома по улице Горького, тогда еще Тверской. Андрей Константинович Буров, автор проекта, человек резкий и очень уверенный в себе, не соглашался с предложениями Фаворского. Ему, очевидно, представлялась в декоре уместной раннеренессансная стилизация. Фаворский был раздражен до чрезвычайности. Никогда — ни до, ни после — я не видел его в таком состоянии. Произошла, казалось, непоправимая и безвозвратная ссора. Однако через несколько дней Буров, очевидно, поняв, что он теряет, неожиданно уступил, и с тех пор они стали лучшими друзьями. Последующие их совместные работы создавались уже в обстановке полного взаимопонимания. Буров поверил в Фаворского и, как человек страстный, поверил безоговорочно.

Потом были еще работы, потом нас, как водится, закрыли. Закрыли все же гуманно, не сразу выгнав из помещения. Мы были в отчаянии, но Бруни не сдался. Архитекторы его любили, и, соединив энергию и личное обаяние, он сумел пристроить мастерскую в Академии архитектуры. Начался новый период жизни мастерской. Академия, приняв нас в свое лоно, предоставила нам помещение довольно просторное, но ужасно казенное, в каких-то складских зданиях на Хорошевском шоссе. После обжитого, хотя и обладавшего резко континентальным климатом стеклянного зала Архитектурного института нам показалось так тоскливо и неуютно в этом бараке, кроме того, по тогдашним понятиям, это была ужасающая даль. Правда, пробыли мы там недолго. Не помню, как случилось, что мы переехали в Донской монастырь. Мастерской отдали надвратную колокольню, выходящую на Третий Донской проезд. Из окна моей теперешней мастерской я вижу между громадами новых домов робкий торчок этой колокольни. Какое это было прелестное, поэтичное помещение. Войдя в ворота, надо было взять направо, и тут же была маленькая дверь, около которой висела прибитая большими костылями туфовая плита, на которой в технике сграффито было красиво написано А. И. Сахновым: «Мастерская монументальной живописи». Дальше вела пробитая в толще стен крутая и узкая каменная лестница со стертыми ступенями, по которой попадали во второй этаж колокольни, где и находилась мастерская. Внизу жили столяры, слесари и водопроводчики, работающие в Академии архитектуры. Мастерская была маленькая. У многих нынешних монументалистов свои личные мастерские в два раза больше, чем была наша, где работали 15—20 человек разом. Личных мастерских у наших

художников не было. Бруни с огромной семьей занимал две небольшие комнаты в общей квартире на Полянке. Фаворский с Пиковым и Никитой Фаворским жили и работали в маленькой комнате на Мясницкой, 21. В это время Фаворский только начинал строить с Ив. Ефимовым и Л. Кардашевым дом с мастерскими на окраине Москвы, в Новогиреево, семья же его жила в Загорске. И вот в этой маленькой мастерской, где в каждом уголке создавали эскизы, рисовали картоны с двух сторон единственного щита, делали фрагменты в материале, писали на шелку и на левкасных досках, экспериментировали с энкаустикой, и тут же располагалась вся наша бюрократия, составлялись договора и производились расчеты, всегда были посетители, заказчики, архитекторы и просто друзья-приятели,— мы умудрялись ежедневно рисовать модель. Конечно, в этой обстановке много времени уходило впустую. Работали мы довольно медленно и легко отвлекались. Впрочем, это зависело от темперамента.

Ежедневное чаепитие носило ритуальный характер. Сдвигались столы, накрывались чистой бумагой. Производился мгновенный сбор средств, и уборщица Дуся командировалась в «Дом коммуны» — утопическое конструктивистское сооружение Ивана Сергеевича Николаева, задуманное как цитадель коммунистического быта и постепенно превратившееся в гигантскую общую квартиру со всеми вытекающими последствиями. В этом доме и был магазин, где Дуся приобретала продукты по строго регламентированному списку (единственное, что было в мастерской регламентировано): горячие бублики, сливочное масло, лучший чай, сахар-песок и пол-литра водки. Все садились за стол, и начиналась трапеза, почти как на картине Сурбарана, только сопровождавшаяся, вероятно, более оживленной и остроумной беседой. Впрочем, соленые анекдоты начисто отсутствовали. Фаворского они смущали, а остальные добровольно сдерживались. Пили «пунсик» — крепкий сладкий чай с небольшим добавлением водки. За столом сидели долго, вставать не хотелось.

Были и другие развлечения. Как-то Эдельштейн и я предложили всем нашим художникам анкету из одного вопроса: «Что вы больше всего любите делать?» Условием была полная откровенность. Мы опросили человек тридцать, и только один ответил, что он больше всего любит рисовать. Фаворский сказал, что больше всего любит гулять. Прибавлю от себя, что для него не только прогулка, но даже поездка на работу или по делу была наполнена интенсивнейшим процессом накопления наблюдений. Я как-то ехал с ним на площадке трамвая и видел, как он поглощен наблюдением. Его зрачки находились в непрерывном движении, перебегая с одного предмета на другой. Недаром его восхищало выражение Пушкина «художник быстроокий». Жизнь Фаворского была до краев наполнена трудом, и нечасто ему доводилось гулять. «Пойти в зоопарк,— говорил он,— это все равно как пирожное».

Так и шло — в трудах, но беззаботно, даже несколько идиллически — до войны. Перед войной работы почему-то особенно много стало. Хватало всем, и были все ею увлечены. Потом, конечно, разом кончилось. Бруни оставался в Москве, остальных раскидало. Но война еще далеко не закончилась, а мастерская уже снова начала работать. Вернулся из Самарканда Фаворский. Моло-

дых мужчин не было совсем, как и везде. Воз тянули женщины. Я об этом периоде знаю от других, потому что сам вернулся с фронта только в ноябре 1945 года. Все уже было не так и не то. Многих не стало. Еще до войны умер Юра Павильонов — молодой, здоровый, красивый. Ему было 30 лет. Его все любили. Он был самым одаренным из всех нас. Еще во Вхутемасе он очень выделялся и в мастерской сразу показал большую творческую зрелость. И вдруг короткая болезнь и смерть. Это был страшный удар. Именно от него мы ждали самого веского в нашем поколении слова. А война отняла другую большую надежду — Никиту Фаворского, и обаятельного Ваню Безина, Игоря Полякова, тишайшего Ваню Хлюпина. Да и живые изменились, стали не те. Радость победы, возвращение к любимому занятию делали свое дело, но беззаботность исчезла. Уже не называл, как раньше, Фаворский Костю Эдельштейна и меня «эпикурейцами». Но больше всех изменился сам Бруни. Он переживал длительные периоды тяжелой депрессии, на какое-то время воскресал и снова проваливался в меланхолию. Смертельная болезнь уже точила его. Да и то, что делалось в мастерской, не соответствовало требованиям заказчиков. Архитектура все дальше уходила в фасадную помпезность, за ней, а иногда опережая ее, спешила и монументальная живопись. Нужны были голубые небеса, в которых полощутся шелковые знамена, и ряд идущих на зрителя улыбающихся лиц. Приток заказов в мастерской резко сократился. Бруни уже не вставал с постели. Как-то в мастерской Володя Чернецов, Азарий Коджак и я писали панно на синем репсе к восьмисотлетию Москвы. Мы были одни. В мастерскую уже вступили сумерки, но мы не зажигали света, подольше хотели пописать. Вдруг в мастерскую вошел Бруни. Он неимоверно исхудал. Вид у него был ужасный. Он был грустен и нежен. Посмотрел нашу живопись и не обругал нас, как я ожидал. Потом только я понял, что он собрал последние силы и пришел попрощаться с мастерской. Вскоре он умер. Это был для всех нас ужасный удар. Кроме горя и жалости, было еще чувство, что скреплявший все и всех цемент рассыпался. На похоронах Фаворский сказал мне в утешение: «Художник начинает жить в день своей смерти». Но к мастерской это не относилось. Мастерская не надолго пережила Бруни. Мы проработали, испытывая большие трудности, еще около года. Не знаю, что было бы дальше, но руководство Академии архитектуры решило Мастерскую монументальной живописи вместе с другими хозрасчетными мастерскими Академии — столярной и макетной — закрыть. Я делал, что мог, чтобы спасти мастерскую. Нина Константиновна Бруни принесла письмо первого президента Академии Виктора Александровича Веснина с горячей, даже страстной защитой необходимости сохранения мастерской. Я кинулся к Фаворскому, и мы были приняты президентом Академии К. С. Алабяном. Каро Семенович встретил Фаворского очень ласково и разъяснил нам, что мастерская, как она есть, не может ответить на высокие требования, которые предъявляет жизнь к этому виду искусства. Необходим соответствующий институт, оснащенный и т. д., могущий обеспечить и т. д., соответствующий и т. д. Мы ушли подавленные.

Вскоре после смерти Бруни мы устроили в мастерской вечер его памяти. Время было сложное. «Смелый вы человек»,— сказал

мне через несколько дней Николай Михайлович Чернышев, который не был на вечере. То, что вечер происходил в стенах мастерской, в стенах, которые каждый день видели живого Бруни, обостряло чувство утраты. Говорили все очень хорошо. Выступали Фаворский, Габричевский, Алпатов.

А. А. Сидоров закончил свою речь словами поэта:

Не говори с тоской: *их нет*,
Но с благодарностию: *были*.

Ну что ж, наверное, так и нужно.

Ф. Л. Мулляр

Многие монументальные работы Фаворского, насколько мне известно, так или иначе связаны с именем художника Сергея Петровича Исакова и его жены Надежды Сергеевны Макаровой. Именно они получили заказ на оформление Музея охраны материнства и младенчества, Дома моделей на Сретенке и пригласили туда Фаворского и других художников. Познакомились они в театре Вахтангова при оформлении «Виринеи» Сейфуллиной и с тех пор доверяли друг другу. Музей охраны материнства и младенчества был в начале тридцатых годов значительным явлением — это было одно из первых больших оформлений советского музея. Были отпущены довольно значительные по тем временам средства, хотя само помещение, особенно по нынешним масштабам, было довольно скромное. Я там расписывал столы — это была живопись по левкасу с сюжетами «Роды в поле» и т. д.

Директором музея была старая большевичка Роза Наумовна Берковиц. Сама обстановка для работы была очень благоприятной. Душою дела был Николай Михайлович Чернышев, советами которого пользовались и Фаворский, и Бруни. Один раз я опоздал к началу работы, и директор строго сказала: «Опять наш молодой человек раздавал свои последние деньги нищим». А в это время, после начала коллективизации, все вокзалы были забиты голодными людьми. И я действительно часто был не в силах пройти мимо. «Вы поступаете неправильно,— продолжала Роза Наумовна,— так не должен себя вести советский человек, занимаясь частной благотворительностью. О благополучии людей должно заботиться государство». Л. А. Бруни, кажется, произнес, а я впервые услышал, такие слова, как «абстрактный гуманизм». А Фаворский сказал с горечью: «Ведь такие прекрасные порывы у молодого человека, это настоящее милосердие, неужели его нужно подавлять?» — и добавил, когда директор ушла: «Скорее, это не Роза, а Угроза Наумовна». И с тех пор мы ее стали между собою так называть. Хотя в остальном она была как будто бы неплохой человек. Но Фаворский увидел тогда корни того явления, которое теперь дало такие ужасные результаты. Ведь теперь столько пишут о том, что у молодых нет милосердия.

Бруни о Фаворском всегда говорил как о самом высоком для него человеке. Помню, как в конце войны Бруни лежал в Институте питания с тяжелейшей формой дистрофии, у него выпадали зубы, волосы. А я, только что вернувшись из Сталинграда, пришел к нему рассказать, как я видел в руинах фрески, которые

он с учениками там делал в школе. Одновременно я пришел предложить ему работу для выставки «25 лет здравоохранения» — сделать несколько панно на шелку, он их великолепно писал. «Я побегу выписываться»,— сказал Бруни, узнав о работе. Я еле уговорил его остаться еще на какое-то время, и тогда он начал рассказывать, в каких тяжелых условиях ему приходится все время работать, подвергаясь травле со стороны клики Александра Герасимова. «Единственным человеком, который вдохновил меня на противодействие, хотя я и сам не лишен энергии, был Фаворский».

Как контраст вспоминается другой эпизод (я не соблюдаю хронологической последовательности), происходивший уже в конце 1950-х годов в Гослитиздате между К. Буровым (который, кажется, был тогда главным художником, а может, и просто художественным редактором) и литературным редактором об оформлении переводов Шекспира, сделанных Б. Л. Пастернаком. Кто будет оформлять? Конечно, Фаворский! И вдруг Буров говорит: «Фаворского Пастернак не хочет, он считает, что Шекспира вообще украшать не нужно». Ему ответили: «Но ведь Фаворский сделал «Двенадцатую ночь» Шексира, и это было явлением мирового искусства». И все же по настоянию Пастернака переводы вышли тогда без иллюстраций.

Я еще в школе учился вместе с С. Липкиным, который переводил калмыцкий эпос «Джангар», и поэтому он предложил мне его иллюстрировать, но я в это время очень болел. И потому живописец-монументалист Мордань отвез Липкина к Фаворскому, который вместе с учениками выполнил, как известно, эту работу очень хорошо.

Помню еще один случай, происходивший в Детгизе, где был узкий коридор, в котором обычно ждали посетители. Протискиваясь однажды к окошку кассы, я увидел сидевшего в коридоре Фаворского. Это было время, когда ему не давали нигде работы (в начале пятидесятых годов). Светило багровое солнце, было душно, Фаворский сидел весь малиновый и рассказывал о грибах. Как их нужно уметь видеть, какие они изменчивые, какой бывают дивной формы.

Старые мастера, писавшие натюрморты, умели видеть в них большую форму и т. д. И я понял, что он пришел к Дехтяреву, главному художнику Детгиза, а тот его не принимает. Все работники Детгиза попрятались, им, наверное, было стыдно, случай был из ряда вон выходящий. И Фаворский, спускаясь с нами по лестнице, продолжал рассказывать о грибах, так мы и ушли, я так и не успел выполнить свои дела в издательстве, а другие, проводив его, вернулись. Так я видел драму очень близко.

«Двенадцатая ночь» Шекспира делалась Фаворским почти одновременно с работой в Музее охраны материнства и младенчества. Я попал на общественный просмотр, это было днем. Волновались все страшно, потому что могли «зарубить» спектакль, как, например, «Гамлета» в театре Вахтангова. Я вижу группу актрис, одна из них с собачкой. Я обратил внимание на странный цвет ее костюма, потом понял, что он был из перелицованной ткани. Вдруг собачка бросилась на вошедшего высокого человека. И хозяйка собаки крикнула ей: «Нельзя, нельзя, это Фаворский!»

Его окружили, волнение отчасти снялось этим эпизодом. Успех спектакля был потрясающий. Помню, как Бабель шутил: «Мои враги, дети моих врагов чтоб не умели работать так, как Фаворский». Это в ответ на критику Фаворского, когда говорили, что это не театр. На самом просмотре чиновник из Комитета по делам искусств перепутал Фаворского с Кустодиевым. Всем стало неловко. Но не смешно, потому что невежество чиновников проявлялось при приеме спектаклей очень часто. Мне жаль тех, кто не видел этого спектакля, который был едва ли не самым выдающимся событием театральной жизни начала тридцатых годов.

Вот несколько таких различных эпизодов, относящихся к разным моментам жизни Фаворского, которые я запомнил четко. Может быть, они могут служить добавлением к воспоминаниям других людей, знавших его лучше.

Т. М. Рейн

Первое знакомство с фамилией Фаворский произошло как бы через Никиту, в пору нашего детства. В Москве в конце 20-х годов существовал на Сретенке Музей детской книги, организованный книговедом и литератором Я. П. Мексиным на базе передвижных выставок ОГИЗа. В этот музей ходили мы, школьники, и создавали своими руками экспонаты для этого музея под руководством опытных педагогов, художников, конструкторов, да и вообще людей самых различных областей знания. Цель была возможно шире и интереснее раскрыть перед посетителями возможности и разнообразие книги. Посетители — тоже школьники, а мы, работающие там,— экскурсоводы. Среди экспонатов были печатные станки, посетитель мог сам напечатать себе на память картинку. И станки, и печатные формы были созданы тоже ребятами; можно было выбрать любую из предлагаемых форм, накатать краску и соответственно получить оттиски на бумаге. Особенным успехом пользовалась гравюра, на которой, кроме изображения, был награвирован и текст: «Гравировал Никита Фаворский. Печатал я».

Никак я тогда не предполагала, что мой четырнадцатилетний сверстник, создавший эту гравюру,— сын знаменитого художника и что я буду учиться вместе с ним у его отца, который станет моим главным учителем на всю жизнь. Однако так именно и произошло. В 1931 году я поступила на художественно-графический факультет Московского полиграфического института, возникшего после реформы Вхутеина в 1930 году. В 1933 году этот факультет выделился в самостоятельный Московский институт изобразительных искусств (ныне МГХИ им. Сурикова).

Наше отделение художников книги возглавил В. А. Фаворский, и начиная с третьего курса мы учились у него до окончания института. Около него по всем предметам искусства были ассистенты — по рисунку А. М. Гусятинский, по живописи А. Д. Гончаров, материал и шрифт вел Б. В. Грозевский, теорию композиции — А. М. Гольдшляк. Еще на втором курсе мы записали лекции Фаворского о композиции и композиции книги; наверно, у многих сохранились эти записи, так как их слушало не одно поколение студентов Вхутемаса и Вхутеина.

Ассистенты Фаворского ведь тоже были его учениками и людьми близкими по мировоззрению в искусстве, поэтому никаких разночтений в системе преподавания не могло быть.

Постановки для рисунка большей частью решал сам Фаворский, делалось это очень обдуманно, целенаправленно, иногда на это уходило все время двухчасового урока. Сам он не каждый день приходил на занятия, и с полной отдачей и вниманием вел их А. М. Гусятинский. Так же, как и Фаворский, он не учил рисовать, он объяснял задачу, помогал увидеть, удивиться увиденному, а не полагаться на знание, иногда рисовал в верхнем углу рисунка студента. Фаворский тоже никогда не поправлял рисунок ученика своей рукой. В некоторых случаях он рисовал, объясняя, на отдельной бумаге. Это был урок самостоятельности и во владении карандашом, и в решении задачи. Всегда говорил о связи бумаги и карандаша, очень существенном моменте для художника. О месте рисующего по отношению к изображаемому предмету, о планах — в каких случаях пропустить первый план, в каких он будет играть первостепенную роль. Лейтмотивом всегда являлась цельность видения и композиционность.

Композиция как предмет преподавания была целиком в ведении Фаворского. Сохранились у Веры Федяевской, нашего бессменного старосты, программы заданий за все годы учения. Каждое задание тесно связано с выполнением его в определенном материале. Владимир Андреевич всегда повторял о важном значении материала, считая, что на композицию материал влияет формой своей изобразительной поверхности. В зависимости от материала меняются метод изложения темы и форма композиции. В задания наши входили и книжные элементы, например страничная композиция, решение макета книги с выполнением в материале форзаца, обложки, фронтисписа, или натурная работа с обнаженной модели, натюрморта. Это предлагалось выполнять в том или ином материале, но, главным образом, высокой печати — гравюра обрезная, торцовая, линолеум, автоцинк (цинковое клише с подгравировкой), в каких-то случаях — бумага, тушь, карандаш. Применение глубокой и плоской печати было для нас эпизодично, но тем не менее не возбранялось выполнять задания в другом, более интересном для студента материале. Например, меня увлекла офортная техника, ее факультативно преподавал профессор М. А. Добров, и мне было разрешено выполнять некоторые задания Фаворского, пополняя свои знания в области глубокой печати с помощью М. А. Доброва и его ассистента П. Г. Захарова. Владимир Андреевич и по поводу этих материалов высказывал свои соображения и давал советы. Мне он говорил в связи с офортом: «Сохранять и беречь белое (как в гравюре черное). Штрих должен быть очень разнообразен и ясен в своей выразительности. Не стоит зря штриховать.

Большая роль контура. Лучше строить цветом, потому что светотень скрывает, а не оправдывает рисунок. Свет — светящий и светящийся (у Рембрандта). Темное в темном. Идти от краев к главному, а не наоборот».

Когда смотрел работы, говорил: «Многое нравится, а ко многому можно придраться». Натурщица против света понравилась, сказал: «Пространство получилось благодаря обратной перспек-

тиве». Советовал, не говоря уже о внимательном изучении офортов Рембрандта, познакомиться с его учеником Болем и даже сделать с него копию. Посмотреть иллюстрации Ходовецкого. А Елене Родионовой, которая избрала своим материалом литографию, подумать о градациях от черного к белому, советовал смотреть Домье, Гаварни.

Возможности такого ознакомления нам были тогда доступны — в Музее изящных искусств можно было посещать гравюрный кабинет, где нам помогали приветливые и эрудированные искусствоведы.

Занятия по живописи были несколько затруднены тем, что не хватало аудиторий для всех групп, приходилось по очереди заниматься во вторую смену или по выходным дням утром. Но имела место у нас еще «черная живопись» со своими задачами, кстати, очень полезная для «чернокнижников», как именовали нас наши плакатисты.

Андрей Дмитриевич Гончаров хотел от нас дерзаний, смелости, решительности. С ним ходили в музей на Волхонке, смотрели «Силена» Рубенса, где стоило поучиться лессировкам, рекомендовал смотреть Шардена, Терборха, де Витте, а в Музее новой западной живописи познакомил с импрессионистами, хотя мы и с другими преподавателями там бывали постоянно, и сами по себе тоже.

В. А. Фаворский в живописи обращал наше внимание на Пуссена, считая его образцом композиционного мастерства. Кроме того, хорошо запомнилось, как мы стояли вокруг «Рабов» Микельанджело и Фаворский говорил, что эти скульптуры являются наилучшим примером того, что, когда скульптор вырубает и удаляет куски мрамора, пустота, которая образуется, напоминает, что она была часть куска и сохраняет цельность формы. Тут же проводил аналогию с гравюрой: «Удаляя черное и вводя белое, мы как бы прячем черное под белое, и ценность доски сохраняется, если белого очень много, как, например, в титуле, где только шрифт».

Семья Фаворского жила в Загорске, каждый день на паровом поезде ездить в Москву было сложно, и еще во времена Вхутемаса профессорам и студентам были предоставлены два восьмиэтажных корпуса во дворе института под общежитие (бывшие доходные дома Училища живописи, ваяния, зодчества). В. А. Фаворский жил в одной квартире с К. Н. Истоминым. У Истомина была комната метров 25, где он жил вместе с матерью и писал с натуры. У Фаворского комната была, наверно, в два раза меньше, в ней жил еще Никита и Михаил Иванович Пиков, которому некуда было деваться после окончания Вхутемаса, и Владимир Андреевич предложил своему ученику поселиться у него. Когда приходили, а приходили к нему всегда множество посетителей, картина была такая: три аскетически убранных железных кровати, посередине стол, за которым сидел и работал над гравюрой Владимир Андреевич, напротив, также с лупой, сидел Михаил Иванович и сбоку Никита, все работали. Не отрываясь от дела, Фаворский обменивался мнениями с присутствующими, и как-то не чувствовалось, что его обременяет такая обстановка. К. Н. Истомин был человек бурного темперамента, но был также

чрезвычайно гостеприимен, любил, когда к нему приходили студенты, несколько ревниво относился к своему другу.

Только теперь по-настоящему оцениваешь, как нам, студентам тех лет, невероятно повезло, что мы не только учились, но близко соприкасались с этими замечательными людьми.

А ведь Фаворский уже в 1935 году включился в работу мастерской монументальной живописи вместе с Л. А. Бруни, Н. М. Чернышевым, М. С. Родионовым, К. Н. Истоминым и работал в новом для себя материале, поражая оригинальностью и значительностью создаваемых произведений.

Кроме этого, признанный мастер графики в те же годы неожиданно для всех прозвучал как великолепный художник театра. Спектакль «Двенадцатая ночь, или Как вам угодно» Шекспира, созданный В. А. Фаворским вместе с режиссерами В. В. Готовцевым и С. В. Гиацинтовой в МХТе 2-ом, явился событием на фоне других талантливейших, даже гениальных решений наших театральных художников.

Всю деятельность Владимира Андреевича можно сравнить по значимости с мастерами Высокого Возрождения.

И вот, как гром среди ясного неба, в 1936—1937 годах, когда началось гонение на «формалистов» со стороны тех, кто стоял во главе Управления по делам искусств, нашему профессору было предложено оставить преподавание в институте. Директором института в это время уже был не Н. Ф. Лапин, а И. Э. Грабарь. А у нас был преддипломный год. Мы написали письмо в Комитет по делам искусств с просьбой оставить в институте нашего учителя. Вынесено было решение: Фаворскому дать еще год преподавания, перестроиться самому и перестраивать обучение студентов. Таким образом мы получили возможность еще лишний — седьмой — год учиться у Фаворского, и нас догнал следующий курс, которому уже по правилам следовало делать дипломную работу. Часть этого курса вошла во вновь созданную группу литографов под руководством М. С. Родионова, а часть влилась в нашу группу. Среди них был и Никита Фаворский. Большинство выполняло дипломную работу в ксилографии. Никита выделялся среди своих товарищей, весьма одаренных и интересных художников. Никита был явлением в искусстве, как сказал председатель дипломной комиссии Д. С. Моор. Да и нам всем это было достаточно ясно.

Владимир Андреевич привлекал к участию в своих крупных работах учеников. В книге «Джангар», которую он оформлял в 1939 году, участвовали с самостоятельными гравюрами Никита Фаворский, Вера Федяевская, Федор Константинов, Г. Ечеистов, Т. Козулина, Л. Мюльгаупт, В. Фербер.

В театре, а Фаворский кроме «12-й ночи» создал еще несколько замечательных оформлений театральных постановок, в том же МХТе 2-ом, с режиссером И. Н. Берсеневым Фаворский оформил «лебединую песнь» театра — спектакль «Мольба о жизни» Жака Деваля. Ему помогали в исполнении декораций его ученики В. Вакидин и Г. Кравцов. Еще Владимир Андреевич в Театре Революции взволновал зрителя опять же прекрасным решением оформления спектакля «Собака на сене» с актрисой

М. И. Бабановой в главной роли. Декорации исполняли В. Федяевская, В. Вакидин, Н. Дюкалова.

В 1938 году для Большого зала консерватории Фаворский оформил постановку оперы Глюка «Орфей» в концертном исполнении. Помогали В. Вакидин, С. Урусевский, О. Розенблатт.

В 1940 году у Владимира Андреевича наконец-то появился дом и мастерская, где он мог жить и работать. Дом был построен по собственному проекту трех друзей-художников В. А. Фаворского, Л. А. Кардашова и И. С. Ефимова на окраине Москвы, в районе Новогиреева. Кирпичный своеобразный дом с мезонинами возвышался среди поля и бараков химического завода. Владимир Андреевич и тут не забыл о нас — пригласил приходить рисовать в мастерскую. Ехать к ним надо было на трамвае № 2 целый час от Курского вокзала, но зато как радовались мы, что наладился наконец быт семьи Фаворского и возможность работать членам семьи, ведь Мария Владимировна тоже была замечательным художником, и рос подающий большие надежды Ваня, не говоря уже о Никите.

А в июне 1941 года стряслось наше общее бедствие — война, которая перевернула всю нашу жизнь.

Годы войны

Зима 1943 года. Стоим на качающихся металлических лесах на рельсах строящейся станции метро «Измайловский парк», пишем фрески на плафонах, по руке течет с кисти вода, и бьет током скрытая под влажной штукатуркой электропроводка. Эскизы и решение Андрея Дмитриевича Гончарова с участием Веры Федяевской и Елисеевнина, исполнители — целиком женская бригада, исключая двоих вышеназванных мужчин,— А. Ширяева, Д. Бродская, О. Эйгес, Т. Рейн. Нас торопят хозяева Метростроя. Хотя еще идет война, но государство смотрит вперед, уверено в нашей победе.

Неожиданно внизу, на платформе появляются Владимир Андреевич Фаворский в своей волчьей шубе, папахе и валенках, рядом хрупкая Машенька, тоже в валенках и теплом платке, и с ними Лев Александрович Бруни в черном пальто, черной шляпе и красном развевающемся вокруг шеи шарфе.

Радостная встреча! Оказывается, Фаворские только недавно вернулись из Самарканда, а Бруни из поездки в Казахстан. Андрей Дмитриевич волновался, показывая свое детище таким ценителям. Конечно, состоялся обмен мнениями. Владимир Андреевич пригласил всех нас к себе домой, показал все, что сделал в эвакуации,— акварели, рисунки и небольшие, но монументальные гравюры на линолеуме на тему «Самарканд». Как всегда и во всем, только Фаворский мог так увидеть и создать свое, неповторимое решение этих листов. Ведь линолеум — материал демократичный, портативный, во время войны был очень распространен для фронтовой печати, но он служил главным образом способом размножения рисунков и текста для листовок и газет.

Рисунки замечательные и дают полное представление о красоте и самобытности этой страны — Самаркандии, увиденной глазами Фаворского. Много рассказывал. С грустью и горечью вспо-

минал своего друга Константина Николаевича Истомина, который не смог перенести климат и тяжелую обстановку Востока.

Оказывается, Фаворскому предложено было там, в Самарканде, возобновить свою педагогическую деятельность. Одновременно с ним и его семьей в этот восточный город были эвакуированы художественные вузы страны. Он был приглашен преподавать в МИПИДИ, незадолго до войны созданный в Москве. И, конечно, приобрел среди учеников поклонников, навсегда покоренных обаянием учителя. Так мы познакомились в его доме с Мишей Рабиновичем и Софой Минеевой.

Уже после войны директором этого института был А. А. Дейнека, и ему тоже предписали свыше отказаться от преподавателя — профессора В. А. Фаворского. Тогда Дейнека демонстративно сам ушел со своего поста. Но вскоре этот институт был расформирован и его студенты распределены между московским Строгановским и ленинградским им. Мухиной Училищами, готовящими художников прикладных искусств.

С легкой руки Гончарова посыпались заказы в мастерскую монументальной живописи, а с появлением Бруни возродилась и оживилась деятельность этой мастерской, расположенной в надвратной церкви Донского монастыря.

В 1945 году от Министерства обороны предложили художникам В. А. Фаворскому и Л. А. Бруни роспись жилого дома для высшего комсостава Советской Армии на Патриарших прудах. Дом этот был спроектирован и построен архитекторами Н. И. Гайгаровым и М. Н. Дзизько, учениками академика Жолтовского, и они, не боясь гнева своего учителя, обратились к этим художникам. В доме было всего шесть четырехкомнатных квартир на трех этажах. Росписи повторялись в каждом этаже, по воле авторов могли изменяться в цвете. Одну половину возглавил Л. А. Бруни, в этой половине габариты квартир были несколько меньше. В другой основное принципиальное решение было Фаворского, но по своим эскизам он расписывал две комнаты — гостиную и кабинет. Его помощниками были А. Ширяева, Е. Родионова, Н. Розенберг-Эльконина и Т. Рейн. Мы с Леной Родионовой в этом доме рисовали картоны. Владимир Андреевич приходил и давал указания — как и что надо. А когда перешли на потолок, то главным специалистом по колерам была Надя, а Шура — по тягам, которые имелись в эскизе в достаточном количестве, и Владимир Андреевич не позволял применять линейку, только муштабель. Компания художников в целом собралась большая —кроме нас, уже самостоятельные авторы — Вера Федяевская, Оля Эйгес, В. Вакидин, Д. Бродская, А. Сахнов, С. Прусов, Г. Ечеистов, Л. Жолткевич. Льву Александровичу Бруни помогали в росписи Л. Чага и Л. Ростовцева. Над всеми нами парил В. Шостье, главный организатор и хозяйственник мастерской, его помощница Лидочка приносила из соседней столовой целый противень нехитрой еды, и мы, постепенно углубляясь в свободные от строительных работ комнаты, дошли в конце концов до ванной, где, расположившись на сандеталях, приобщались к «пиру».

Владимир Андреевич всегда был бодр, шутил, рассказывал о том, как в годы своей молодости совершил путешествие на велосипеде по Европе; как ездил ко Льву Толстому советоваться о

дальнейшем своем пути в жизни; про времена первой мировой войны и гражданской; о Вхутемасе, когда там учились Гончаров, Ечеистов, и как они придумали остроумные «десять заповедей графического факультета».

Трудно было ему, но ведь никогда он не давал повода как-то даже выразить ему сочувствие в его огромном горе, несчастье. Уже было тогда ясно, что не вернется Никита, не вернется Ваня.

В это же время В. А. Фаворский работал над эскизами декораций к спектаклю «Великий государь» в театре Вахтангова. Пьеса Вл. Соловьева, постановщик Б. Захава. Эта постановка была решена в совершенно новом ключе, не на конструкции, как это было раньше, а, главным образом, на сложном, почти монументальном живописном решении, с тончайшими масштабными приемами по ходу действия и сцены, места и персонажей, выделяя их или же где-то расширяя и углубляя пространство. И продолжал трудиться в области графики. В эти годы было задумано много новых решений в книге. И все же, как и прежде, приглашал к себе, просил показывать свои работы, а, когда приходили, сам обязательно показывал, над чем работает и какую пластическую подоплеку подводит под свое решение той или иной работы. Владимир Андреевич всегда интересовался мнением гостя по поводу показанных своих работ, и, хотя мы иногда пробовали обосновать какую-то свою критику, Владимир Андреевич находил достаточно убедительные доводы для защиты своих идей, он твердо знал, представлял, что задумал и как это будет выглядеть в определенном материале. А когда мы спрашивали о чем-то, нас интересующем, кажется, не было ничего, что не знал бы Фаворский, настолько был высокообразован, мудр и разносторонен в своих знаниях.

Не хватит места привести конкретные примеры. И еще что хочется сказать: Владимир Андреевич не делил работы на достойные или недостойные его, будь это этикетка или сложное литературное произведение, но в то же время вовсе не всегда соглашался браться за работу, которая ему была чем-то внутренне противопоказана. Как раз я столкнулась с такого рода примером. Режиссер Театра Ленинского комсомола С. Г. Бирман предложила В. А. Фаворскому оформление спектакля финского драматурга Хэйло Вуолийоки, исполнителями он предложил быть мне и Оле Эйгес. Но прежде ему хотелось посмотреть спектакль. Его давал Малый театр, и Бирман предоставила такую возможность. Владимир Андреевич взял с собой нас и, когда спектакль кончился, спросил, что мы думаем об этом и как нам понравилось. Не помню, что говорили мы, но, внимательно выслушав, изложил свое мнение. Ему не понравилась мораль произведения, может быть, еще что-то, дело было не в постановке, он все равно решал бы ее по-своему вместе с режиссером, но отказался. А нам было жалко. Хотелось бы с ним работать. И Бирман без него не поставила эту вещь.

Мне довелось выполнять для Фаворского декорации к «Орестее» Танеева в концертном исполнении, в постановке М. В. Юдиной. Постановка давалась в зале ВТО, артисты хора стояли на сцене — мужчины в черных фраках, женщины в белых туниках на фоне серебристого с черной орнаментальной росписью задни-

ка. Сбоку белый рояль. Играла М. В. Юдина. Всю оперу сопровождало только ее исполнение. Посредине, скорее ближе к авансцене, горизонтальным рядом ставились экраны белой левкашенной поверхности относительно к фигурам поющих небольшого размера. С одной стороны на них были изображены довольно условно цветы — лилии и розы, с другой — два вертикальных меча, связанных перекрещивающейся решеткой. В зависимости от событий в опере их поворачивали к зрителю той или иной стороной. По бокам сцены держали всё две кулисы, сочетаясь по решению с задником. В центре между четырьмя экранами стоял один, несколько больший по размеру, на нем был изображен платок терракотового цвета с греческим черным орнаментом. Он не поворачивался, держал центр. Вот живопись на этих щитах и было поручено мне выполнить по приблизительным эскизам Владимира Андреевича. Для этого следовало сделать совершенно решенную разработку эскиза, а потом уж приступать к выполнению.

Никогда не забыть, как относился ко мне в этой работе Владимир Андреевич. Во-первых, ходил вместе со мной в ВТО заключать договор для меня. Принес мне из своих личных запасов сухие порошки земляной краски, научил, как следует их растереть по всем правилам на эмульсии из яиц и уксуса. Работала я у себя дома. Экран клался на общий обеденный стол нашего довольно большого семейства, когда он был свободен от своих основных функций. Владимир Андреевич приходил, давал свои указания. К сожалению, эта строгая, удивительной красоты постановка ставилась в ВТО только несколько раз. Видимо, опять кому-то не понравилась. Задник и кулисы были уже выполнены ранее, давно; очевидно, эта вещь была задумана еще до войны.

Вообще, удивительны были его доброта и внимание. Когда бывал у нас, обратил внимание, что муж мне мастерит деревянный станок для офорта и вал склеивает из двух объемистых половинок древесного ствола. Владимир Андреевич тут же предложил: «А вы возьмите у меня ствол самшита, он не столь объемен, но зато тяжесть значительнее». Можно ли было даже подумать о том, чтобы согласиться — отнять у Фаворского ствол, из которого он мог создать столько великолепных гравюр. Это было бы святотатством.

По его просьбе мы с мужем выполнили тогда вообще удивительную работу. На Сретенке был в те годы Дом моделей, который был в 1934—1935 годы расписан художниками монументальной мастерской во главе с Фаворским по его эскизам.

Фаворского предупредили, что теперь, в 1944—1945 годах, живопись интерьера будет уничтожена и дом займет другая организация. Эскиз плафона не сохранился, и нам следовало восстановить его, скрупулезно перенося изображение с потолка и фризов на планшет, в другом, естественно, масштабе. Владимир Андреевич подарил нам за эту работу две только что законченные им гравюры из серии «Полководцы»: «Александр Невский» и «Кутузов». Тоненькие листочки отпечатанных гравюр оказались более долговечны, нежели «вечная живопись».

Вообще ведь не сохранилось почти монументальных произве-

дений Фаворского, да и плафоны Гончарова на станции метро «Измайловский парк» тоже были в дальнейшем забелены.

Владимир Андреевич предлагал нам с мужем поселиться в его доме в комнате, предназначенной для Никиты, зная, что тесно живем в общей семье. И это предложение было удивительно человечным, но ведь Никита еще мог вернуться. В войну такие случаи бывали. Но Владимир Андреевич, этот великий, мудрый, перестрадавший человек, уже не ждал. Как он был внимателен, как поддерживал павшую духом Марию Владимировну, и как добро, чутко оба они относились к моему маленькому сыну.

День рождения В. А. Фаворского, 15 марта, был всегда традиционным днем, когда мы приходили поздравить нашего учителя. Это было и в тридцатые годы, когда собирались у кого-либо из учеников, имевших возможность принять народ на своей площади. Все ведь жили тогда в так называемых «коммуналках». Так мы отмечали его пятидесятилетие в 1936 году в квартире у Ольги Розенблатт в Чистом переулке. В годы войны нас приходило совсем немного, помню фурор произвел преподнесенный в 1944 году яично-пивной торт, вырванный из скудных запасов, предназначенных для монументальной живописи в Доме НКФ.

Идти надо было от трамвая № 2 почти пустынным полем, местами попадались группы рабочих унылых одноэтажных бараков. И, как правило, всегда в этот день мели метели. Шли против ветра, сопротивляясь ему, глядя вперед, как на спасительный маяк, на дрожащие огоньки трехэтажного кирпичного своеобразного замка, возвышающегося в снежной пурге.

Приходили, отряхивались от снега за дверью и сразу попадали в мастерскую, где свет (правда, еще не электрический), тепло и где все вокруг хотелось разглядывать, восхищаться, хотя давно многое было уже известно. И стол уже стоит длинный, накрытый.

Подымаемся по лесенке, а там уже пришли — группа Оли Розенблатт — В. Вакидин, Ф. Константинов, Н. Шмаринова, Н. Мухин, А. Варновицкая и т. д., окружили именинника, а он, поглаживая бороду, улыбается, говорит, а тут — мы, и опять, пока здороваемся, снизу подтягивается семейство Бруни, Пиков, Грозевский, а потом вернулись фронтовики — А. Ливанов, Л. Ройтер, В. Горяев, А. Гончаров, В. Эльконин и другие. Все больше и больше друзей, почитателей. Застолье бывало длительным, пели песни, особенно замечательно пела Машенька, просто за душу брало. И шуточные песни — Маша с Ваней Бруни, Маша — детский рок-н-рол с Витей Горяевым.

Засиживались поздно, и перед уходом Владимир Андреевич каждому дарил свою, отпечатанную им самим, гравюру.

В шестидесятые годы появилось много молодежи, сверстников Маши и Димы. Среди них обаятельный талантливый Илларион Голицын, в которого очень поверил Фаворский и который, без специальной школы, стал наиболее последовательным его учеником. Но уже и «шестидесятники» теперь дедушки, а дом теперь стал маленьким, уютным, дорогим домиком, на который надвинулись и зажали многоэтажные новостройки. В нем существует и всегда будет существовать активная творческая жизнь, и всегда будет жив замечательный человек и великий художник Владимир Андреевич Фаворский.

Л. Г. Ройтер

Графический факультет Полиграфического института, на котором мы учились, находился на Мясницкой (теперь улица Кирова), в здании, где до революции было Училище живописи, ваяния и зодчества. Позднее наш факультет преобразовали в Московский институт изобразительных искусств.

В те годы (1932—1938) по Мясницкой еще ходили трамваи. Трамвай, на котором я добирался из Лефортовского общежития, проходя мимо нашего института, развивал большую скорость, и мне нравилось на полном ходу прыгать и пулей влетать в открытую дверь института, а там через две-три ступеньки, на одном дыхании — на третий этаж, где была наша аудитория. Однажды я с ходу налетел на нашего декана Лапина. «У Вас что, горит!» — закричал он, отгораживаясь от меня двумя руками. «У меня? Да!» — тут же, запыхавшись, парировал я. Николай Федорович Лапин засмеялся. Смеющийся педантичный Лапин — редкое явление!

А в аудитории стояла новая постановка обнаженной модели с натюрмортом, которую Владимир Андреевич Фаворский всегда долго и обстоятельно устанавливал. Студенты обычно вертелись вокруг него, помогая ставить предметы, закреплять драпировки. Наконец все стояло на местах, Владимир Андреевич объяснил очередное задание и, уходя, сказал: «Действуйте!» С шумом и грохотом началась перетасовка мольбертов, тумб. Тумбы эти сконструировал П. Я. Павлинов, их тут же прозвали «гробами». Но на них удобно было сидеть и стоять во время работы. Каждый старался скорее выбрать себе место по вкусу.

Только один Никита Фаворский, сын Владимира Андреевича, сидел где-то в углу и безучастно что-то вырезал из деревяшки перочинным ножиком. Когда все успокоились и каждый обосновался там, где ему хотелось, только тогда Никита, неторопливо волоча ноги в высоких охотничьих сапогах, где-то сбоку, сзади всех находил место для своего мольберта. Прикнопив бумагу к планшету, почесав затылок, Никита долго и внимательно всматривался в модель, временами перетаптываясь с ноги на ногу, приноравливался нанести первый штрих на бумагу. Вот медленно поднимается рука с карандашом, но на полпути останавливается и плетью падает вниз. Не все понято, неясно, как начать. Никита, снова волоча ноги, обходит модель со всех сторон, внимательно изучает ее и тут же лепит из пластелина.

И вот наконец первое касание карандаша!

А в это время рисование в классе идет полным ходом! Шуршат карандаши, кто-то уже все нарисовал и не знает, что делать дальше, кто-то с досадой переворачивает лист и начинает снова, кто-то с остервенением громко тушует, то и дело в ход идут резинки. Но вот объявлен перерыв. Все обходят и смотрят, как кто начал, проверяя себя на работах товарищей. Ведь учились также друг у друга. И, конечно, всеобщий интерес к работе Никиты. А у него к концу первого часа на листе две линии. Но в них уже все просматривалось: композиционное решение, пропорции, силуэт модели, и все это было выражено просто и лаконично.

На нашем курсе было много талантливых студентов. Это Валя

Старикова, Полина Сергеева, Коля Силинов, Аля Билль, Андрей Ливанов, Вера Федяевская, Лида Ильина, Туся Козулина, Андрей Михалев и другие. Каждый представлял собой ярко выраженную творческую индивидуальность. Все были разными и по возрасту, и по характеру... Владимир Андреевич к каждому находил особый подход, но внимание оказывал всем одинаково.

Спокойным, доброжелательным тоном он прежде всего говорил о хороших качествах работы, а потом уже очень деликатно делал замечания. Иногда Владимир Андреевич говорил так: «Вот здесь, по-моему, неплохо, а вот тут я бы на вашем месте попробовал бы вот так. А впрочем, подумайте сами, может быть, я ошибаюсь». Тем самым он как бы подталкивал вас к самостоятельной работе, развивал творческую инициативу.

На курсе у нас всегда царила творческая атмосфера, доброжелательность; уважение к работе товарища было нормой взаимоотношений. Мы часто обменивались между собой оттисками гравюр и рисунками на память. Помню такой эпизод. Как-то после очередного просмотра мой рисунок попал в папку к Никите. Когда Никита отдавал мне этот рисунок, мне он показался пустяшным, и я начал было его мять, чтобы выбросить, но он схватил меня за руку: «Не надо, подари его лучше мне». Я отдал рисунок Никите, и он, бережно расправив смятые уже места, спрятал его обратно в папку.

На нашем курсе было много народу, поэтому нас поместили в большую аудиторию, где в двух противоположных местах ставились модели, а посередине сооружался стол из тумб, за которым Владимир Андреевич консультировал студентов, показывавших ему очередные задания по книжной иллюстрации. Если возникла необходимость в консультации, то можно было тихонько подойти и показать домашнее задание. Когда Фаворский освобождался здесь, то он обходил рисующих с натуры и по ходу дела делал те или иные замечания.

Были у нас и строптивые студенты. Однажды, консультируя по книжной иллюстрации, Владимир Андреевич, как обычно, сделал ряд замечаний В. Ермолову. Тот вдруг взорвался и говорит: «Владимир Андреевич, а я с Вами не согласен! Я считаю...» — и стал излагать, что он считает. Тот, улыбаясь, посмотрел на него поверх очков и ответил: «Ну раз вы считаете, то вам виднее...» Тихонько отодвинул работу Ермолова и взял работу следующего студента. Безапелляционность и категоричность были несовместимы с тем духом, который царил в мастерской Фаворского.

В связи с этим мне вспоминается один случай в Гослитиздате, происшедший, правда, уже после окончания института. В комнате художественного редактора А. Ермакова, кстати тоже бывшего ученика Владимира Андреевича, в его присутствии один художник принес эскиз обложки. Ермаков недовольно поморщился, затем достал чистый лист бумаги и начал энергично рисовать, громко приговаривая, как надобно, по его мнению, решать эту обложку. Исчертив лист, он вопросительно посмотрел на Фаворского, а тот, погладив бороду, говорит: «Вот вы бы так и сделали». Редактор смутился и стал более мягок к эскизу.

Как-то я спросил: «Владимир Андреевич, вы целый день заняты в институте, когда же вы успеваете работать для издательства?» —

«Да, к вечеру устаю, прихожу домой, ужинаю, и тут же меня клонит ко сну. Но я все же сажусь за работу. Думаю, выберу пока белые места на доске, это не так ответственно. А там, глядишь, пошло и пошло... незаметно и сон проходит».

На воскресенье Владимир Андреевич уезжал в Загорск, там была его семья, а всю рабочую неделю он с Никитой жил во дворе института на Мясницкой.

Приезжал Владимир Андреевич в понедельник утром прямо с вокзала в институт. Он был в кожушке из овчины, папахе и валенках, с рюкзаком за плечами. В вокзальной толпе он выглядел обыкновенным подмосковным мужичком. Поезда тогда ходили долго, и Владимир Андреевич по дороге в Москву писал свои конспекты и лекции.

Напряженная и увлекательная учеба органично вписывалась в общую студенческую жизнь. Вот на лестничной клетке группа студентов окружила Федора Решетникова, который недавно вернулся из Челюскинской экспедиции и заканчивал институт. Вопросы, расспросы, орден Красного Знамени, который он накануне получил в Кремле, ходит по рукам восторженных студентов. В аудитории студент М. Игин возбужденно рассказывает окружившим его товарищам, как ему удалось уговорить В. И. Качалова выступить с чтением на студенческом вечере. Невероятный хохот раздался, когда Игин похвастался тем, что на прощание Качалов подарил ему свои штаны.

На студенческих вечерах выступали Илья Эренбург и Натан Альтман, делившиеся своими впечатлениями после недавнего возвращения из Парижа. Огромным успехом пользовался начинавший свою карьеру Сергей Образцов со своими куклами, который учился во Вхутемасе у Фаворского. Не пропускали мы концертов очень популярного тогда певца Доливо и после его исполнения «Застольной» Бетховена пытались тоже петь.

К тому же часто после академических занятий мы устраивали дополнительное рисование, где позировали друг другу. А после занятий по анатомии ходили по своей инициативе в анатомический театр, где препарировали трупы, изучали мышцы.

Вспоминаю длиннющие, в три-четыре метра, стенгазеты с острыми карикатурами. Их ждали, бурно реагировали, вокруг постоянно толпились. На вечерах показывали злободневные сатирические диапозитивы. Жизнь протекала содержательно и разнообразно, но до чего мы были плохо тогда одеты в сравнении с нынешней молодежью! На Мясницкой был построен французским архитектором Корбюзье дом без первого этажа, что было тогда событием. Здесь размещалась наша студенческая столовая, где мы довольно часто ели пшенный суп из селедочных голов. Это были трудные годы, но это были интересные годы! Очень важно, что рядом с нами были замечательные педагоги, представлявшие созвездие выдающихся художников. Кроме Фаворского следует назвать К. Н. Истомина, М. С. Родионова, П. Я. Павлинова, Л. А. Бруни, Н. Н. Купреянова и других. О каждом из них должен быть особый разговор. Все они создавали ту творческую среду, которая способствовала развитию каждого из нас.

В. К. Федяевская

Хочется немного рассказать о школе, которую прошли те, кто в тридцатые годы учились у Фаворского.

К 1931 году Вхутеина уже не было. Живописный и скульптурный факультеты были переведены в Ленинград, а из ленинградского Вхутеина в Москву перевели графиков и был создан Полиграфический институт. Разговор о школе хотелось бы вести не как о сумме ремесленно-профессиональных навыков, приобретенных в процессе обучения, а о школе как о художественной мастерской, где руководитель, глава школы, не только обучает мастерству, но объединяет своих учеников какими-то еще иными качествами.

Художники-педагоги Павлинов, Истомин, Родионов, Купреянов, Бруни, Фаворский не учили нас рисовать носы, голову, фигуру, а затем уже переходить к композиции. Рисуя объем, массу или переходя к пространству, мы, начиная с первых курсов, должны были думать о композиции. Важно было расположить изображаемое на листе, думая о краях бумаги, понять ритмичность строя дерева, букета или группы предметов, натюрморта или пейзажа.

К третьему курсу мы уже попадали к Владимиру Андреевичу, ассистентами которого по рисунку был великолепный, но малоизвестный художник А. М. Гусятинский, а по живописи — А. Д. Гончаров.

Общение с Фаворским поднимало нас на какую-то новую ступень, мы открывали для себя существование вещей, для постижения которых так трудно найти слова.

В широте художественных интересов Фаворского, в многообразии проявлений его личности чувствовалась высокая духовность этого удивительного человека, пережившего две мировые войны, горечь утрат — гибель обоих сыновей, непонимание и несправедливые нападки на его творчество.

Фаворский привлекал нас как помощников к своим работам, и это было продолжением учебы — будь то исполнительская часть работы или участие в композиционном решении. Всегда шел разговор о цельности видения, о пластичности формы,— касалось ли дело книги, рисунка, живописи. К себе Владимир Андреевич был удивительно строг. Помню, как отмечали в Доме художника семидесятилетие Владимира Андреевича. Отвечая на приветствие, он сказал: «Мне очень трудно говорить, я уже стараюсь не возгордиться. Если подводить итог, то я согласен, я не против прожить так, как я прожил. Но всегда когда просматриваю свои работы, то кажется, что можно бы сделать лучше. Только очень отдаленно я надеюсь, что буду видеть лучше. За 70 лет жизни я приобрел громадное количество друзей — вот это большая драгоценность».

Мое отношение к Владимиру Андреевичу шло по возрастающей от студенческих лет,— возрастающей по мере понимания его творчества и его личности. Никогда не было желания сбросить «тяжесть его авторитета».

Думаю, что если бы я не училась у Владимира Андреевича, то работа мне давалась бы легче, но содержание ее было бы легкомысленнее, легковеснее. Понимать Владимира Андреевича бывало

иногда трудно, надо было преодолевать собственную косность.

Для меня была яснее, понятнее художественная практика, чем теория. Тем более, что в годы учебы я не могла широко знать теорию, ведь работы Владимира Андреевича печатались мало, печаталась обширно критика на него! Достаточно вспомнить все эти «объяснения», что такое В. А. Фаворский, и мороз по коже. И это и в наших художественных изданиях, и в больших изданиях типа Большой Советской Энциклопедии, Литературной энциклопедии, и кончая «укусами» в периодике.

Мне приходилось слышать мнение о том, что вокруг Владимира Андреевича группировались слабые художники, подражатели. Видимо, мое счастье такое, что пришлось общаться всю жизнь с этими «подражателями» и единомышленниками старшего, среднего и моего поколения. Стоит только назвать несколько фамилий — Гончаров, Гусятинский, Ечеистов, Пименов, Пиков, Родионов, Бруни, Павлинов, Эльконин, Горяев, Павловский, Безин, Вакидин, Поляков, Горшман, Аксельрод, Жилинский, Ильина, Билль, Ливанов, Шаховской. Невозможно, да и места не хватит перечислить тех, кто развивался ярко и самобытно, продлив школу Фаворского. Но, конечно, были усвоившие только ремесло. Понимание преемственности его идей, его теории на протяжении только моей жизни — жизни одного поколения — мне кажется несомненным.

Восприятие идей Владимира Андреевича зависело, мне кажется, от степени одаренности ученика плюс окраски, характера этой одаренности. Ведь какие разные — Гончаров, Пименов, Эльконин... В письмах Безина тоже можно проследить совершенно своеобразное понимание идей мастера.

Думаю, что влияние Фаворского на развитие искусства не только нашей страны, но и других стран неоспоримо. Но думаю, что при жизни его понимали не все. Он и объяснял сложно; но помню, наша студентка-немка (которая тоже училась немного у Холлоши) понимала объяснения Владимира Андреевича и даже понимала нас, нескольких человек, немного знавших язык и пытавшихся ей переводить Владимира Андреевича в его отсутствие. Мы, ученики Владимира Андреевича и соученики Никиты Фаворского, понимали отца иной раз лучше через сына.

В поездке по Киргизии в 1946 году как-то, когда не нашлось для Владимира Андреевича места в гостинице и ему пришлось бы ночевать с нами на полу в юрте или надо было просить для себя, за себя персональный номер в гостинице (потом Михалев добился этого номера), было сказано: «Трудно, и не люблю и не умею просить за себя».

В работе над эскизами для оформления одной из станций метро, когда его, Фаворского, эскизы, взявшие много времени и труда, были отклонены, Владимир Андреевич сказал: «Зато покомпоновали!»

Помню, как, уже вернувшись в Москву, незадолго до окончания войны, когда от Никиты вестей не было несколько лет, а от Вани — несколько месяцев, Владимир Андреевич, при встрече со знакомыми затевал как бы игру — она заключалась в том, что он первым начинал спрашивать обо всем, не давая тем самым заговорить собеседнику о самом для него тяжелом.

Работал Владимир Андреевич напряженно и терпеливо. Благородная сдержанность его формы — результат не холодности, а сдержанной воли, сдержанной силы. Про это же у Пушкина в послании к Чаадаеву сказано: «Терпенье смелое во мне рождалось вновь».

И в облике, и в характере труда Владимира Андреевича сохранилось спокойное достоинство мастера, не склонного оскорбить суетой и спешкой свою работу. Есть слово, в которое укладывается мое представление о мастере,— слово это «гармония». Гармоничность Фаворского — емкое понятие, которое соединяется с представлением о человеке особого духовного склада. Редкого, редчайшего.

Для тех, кто имел счастье общаться с Владимиром Андреевичем,— это первооснова его творчества, его личности.

А. Ф. Билль

Время учения у Владимира Андреевича Фаворского Андрей Ливанов в одном из своих выступлений назвал словами Хемингуэя: «Праздник, который всегда с тобой». Тогда мы не все понимали. Позже явилось желание опять учиться. Но институт был позади, а встречи стали редки. И жизнь была трудная. Но каждая встреча не проходила даром. А что-то доходило до нас уже через свой опыт и становилось очень нужным и понятным.

И главное — развитие учеников этой школы идет поступательно, до старости. И как постижение школы добавляется забота о ней. Ведь подобные ситуации были и в жизни Владимира Андреевича, когда время было враждебно к нему...

Сам метод обучения у Фаворского хотя и очень труден (помогал его сын Никита, который был на нашем курсе), но он полностью выявляет способности и возможности обучаемого. Включая не только эстетические категории, а во многом и этические, предрешающие такое совершенство, достигнуть которого могут немногие. Поэтому быть не подражателем, а последователем Фаворского очень трудно, ведь нужно развивать его идеи. Настоящим учеником Владимира Андреевича я считаю только его сына Никиту. Он и воспринял, и развил, нигде не повторяя, принципы, а не приемы Фаворского. Не случайно ответом на обвинения отца в формалистических ошибках стал в 1938 году диплом Никиты — иллюстрации к «Капитанской дочке». Гравюры, полные чистого чувства и совершенной формы, были достойны пушкинской прозы. Даже И. Э. Грабарь, выступавший против Фаворского, оценил «Капитанскую дочку» как явление искусства.

Отношения между Владимиром Андреевичем и старшим сыном — это как бы классические, образцовые отношения отца и сына в их наиболее полном проявлении. Отцовское — это на всю жизнь «норма» — изначально заданный образ правильности, что-то строгое, с чем приходится считаться, и одновременно домашнее, свое, опора и защита. Эти мысли современного ученого С. С. Аверинцева имеют самое непосредственное отношение к Никите Фаворскому, у которогс прошлое и реальность, образно пережитые, преобразовались в смысл, а позже в мудрость. Чисто внешне, физически он созрел поздно, но умственную форму обрел

рано. И уход Никиты добровольцем на фронт,— ведь у него из-за больного сердца был «белый билет»,— был органичен. Уход не художником при штабе, не корреспондентом в газету, а солдатом-сапером в ополчение, почти целиком погибшее в первые, самые трудные дни войны. Вот строки из его последнего письма ко мне, датированного 2 сентября 1941 г.: «... я не рисую, времени нет, и это слишком приятное занятие для этого времени. Но рисовать еще собираюсь».

И уход второго сына Вани в ракетные войска, и фраза из письма в ответ на упрек на немногословность его письма: «Главное — это победа».

Фаворские не только не прятали своих сыновей, а отдавали все лучшее. Так и сам Владимир Андреевич полноценно участвовал в войне 14-го года и гражданской, отдав этому 7 лет. Получил солдатского Георгия, которым награждали офицеров за личную храбрость.

Гете писал, что основная задача биографа состоит в том, чтобы изобразить человека в его соотношении со временем,— показать, в какой степени время было ему враждебно и в какой благоприятствовало, как под воздействием его сложились воззрения на мир и человека. Если вспомнить эти слова применительно к биографии Фаворского, то можно увидеть, как неточны его биографы. Почти никто не пишет о нем в развитии, а также в изменении отношения к нему. Может быть, только в конце жизни признали его великим, и внутреннее сознание себя как великого возникло в нем и определило его роль в искусстве.

Я пришла к такому выводу благодаря следующему эпизоду. В 1960 году я получила от него следующее письмо: «Милая Аля, после того как Вы были у меня, я сообразил, что по моему теперешнему состоянию я мог бы рисовать Ваш портрет с Андреем (а раньше Фаворский спрашивал, с кем бы я хотела позировать — с Андреем или Сашей, и я выбрала первого.— *А. Б.*) и мог бы затеять и групповой портрет, в который входили бы Вы двое и другие: Ройтер, Вера, кто бы захотел пожертвовать своим временем. Как вы об этом думаете, не тяжело ли это Вам было? Сообразите и может напишите мне тогда, возможно ли это? Будьте здоровы, всего хорошего. В. Фаворский. 25 января 1960 г.».

К сожалению, идея группового портрета осталась неосуществленной. Меня и Андрея Владимир Андреевич рисовал. На первом сеансе он счел необходимым занимать нас разговором. Возможно, потому, что мы были стеснены, и это ему мешало. Но думаю, что и необходимость занимать нас разговором мешала также. Помню, что Машенька в конце первого сеанса зашла за спину Владимира Андреевича и, быстро посмотрев на рисунок, совсем тихо сказала: «Если ты великий, ты начнешь сначала». На втором сеансе перед Владимиром Андреевичем был новый, чистый лист.

Мужеством и стойкостью Фаворский поражал нас. Это было почти неправдоподобно. В новом доме на Новогиреевской, где после гибели сыновей стало неуютно, Фаворский жил трудной творческой жизнью и совмещал ее с борьбой за существование и бытовыми заботами. Мария Владимировна не выдержала потери детей и заболела. Она лишилась сна, и, чтобы успокоить ее, Владимир Андреевич читал ей на ночь... «Капитал» Маркса. «И мне

интересно,— говорил, улыбаясь, он,— и Мария Владимировна засыпает».

В это же время нужно было зарабатывать деньги для семьи, и кругом было много нуждающихся людей (тогда жили очень бедно), опорой которых был Фаворский. Среди них и родные, и товарищи, и студенты, и совсем незнакомые люди приходили в своеобразный дом, который возвышался над маленькими жилищами тогдашних окраин Измайловского парка. Приходили не потому, что Фаворский был богат, а потому, что им нужно было помочь, и он щедро делился. Доброта — быть может, главное качество Фаворского — человека. Никогда Владимир Андреевич не говорил о человеке плохо. Однажды Василий Алексеевич Пушкарев приехал за картинками для Русского музея, он хотел увезти побольше и очень наседал на Фаворского, и тот сопротивлялся, но уступал. Владимир Андреевич сказал про Пушкарева, что он «разбойник», и, чуть помолчав, добавил: «но добрый». А добрый разбойник всегда за правое дело.

К сожалению, я почти не вела записей. Сохранились лишь отрывки, вернее, обрывки этих записей, которые я здесь привожу: Хрущев требует, чтобы рисовали свеклу, а ведь это может быть интересно. Если думать об изобразительной плоскости и колорите, то свеклу можно очень здорово изобразить. Беда в том, что об этом не думают.

Как-то один художественный критик спросил А. Д. Гончарова, как будет развиваться искусство. Тот ответил: «Раньше я приходил к Фаворскому, и он мне говорил, как оно будет развиваться. А когда с этим же вопросом обратились к Фаворскому, то он сразу не ответил, а вот сейчас сказал он мне: „Подумал и должен сказать, что «богу — богово, а кесарю — кесарево“». В разговоре о том, как трудно сочетать цвет и свет в изображаемом, Владимир Андреевич сказал: «Если есть цвет и свет — это как песня на два голоса». Еще записи: «Предмет существует, а с ним спорит пространство, оно его уничтожает или не уничтожает». О боковом зрении в пейзаже: «Пейзаж всегда бывает больше, чем поле зрения. Нужно подчинять края. Передний план или утверждается, или пропускается». Я вспомнила, что Никита всегда «таращил» глаза.

Одна из последних записей была сделана у постели парализованного Фаворского в день открытия его выставки 19 ноября 1964 года. Андрей Ливанов спорил с Гурием Захаровым о мещанстве в искусстве. Владимир Андреевич лежал и слушал, а потом позвал их и сказал, что у историка В. Ключевского о мещанах сказано: «Ни бояре, ни крестьяне не могли создать ополчение — его создали мещане». Говорить больному Фаворскому было трудно, но он был с нами, мысленно участвовал в споре, но формулировать мог только кратко: «В искусстве бывает несоответствие трагической темы и лирических средств ее выражения (как у Левитана, Коровина). А. Пластов более всего трагические средства использовал в «Бане». Кроме того, лирики слишком большое значение придают пятну».

А вот листок с более старыми записями, касающимися работы над «Борисом Годуновым». Фаворский защищает Пушкина от Белинского, который говорит, что идея плоха, герой плох, но Пушкин

формой спасает и дает возможность этому герою жить,— здесь недооценка нашей истории, русской исторической личности. Не так бывает у англичан — Ричард III достоин, по Белинскому, быть героем, личностью в истории.

Пушкин понимает историю по-карамзински — сюжетно. (Фаворский также стремится к этому.) Смена лиц. У Бориса есть программа,— бояре с ней борются, он продолжает дело Ивана Грозного, а Петр заканчивает его. Борис Годунов — мелодраматический злодей. Прогрессивный правитель, но властолюбец. Первый герой — Борис, второй — народ (изображен как стихия, как море с приливами и отливами). Справедливость и возмездие. Показаны и комические черты. Встреча частной совести и народной, и на гребне народной волны появляется самозванец-авантюрист. Представители народной совести — Пимен и юродивый. Первый ужасается, что убийца стал царем. Второй низвергает его. Все эти идеи Фаворский воплотил в своих иллюстрациях.

В день рождения Никиты Фаворского, 23 мая 1962 года, я приехала к Владимиру Андреевичу и рассказала ему о том, что мой сын увлекается его гравюрами из книги о Ломоносове. И вдруг слышу, как Фаворский говорит: «Это вещь спорная».— «Кто же ее оспорил?» — «Андрей Дмитрич Чегодаев».

В этот же день я сделала еще одну запись. Владимир Андреевич говорит: «Звонили из Академии художеств, хотят приехать, чтобы поздравить меня с новым званием, а я боюсь».— «Чего же?» — «А вдруг приедет Серов».

В своей художественной практике мне всегда хотелось и хочется сейчас довести до сознания многих принципы школы Фаворского, которую многие, не зная, не понимая, часто априори отвергают. Поэтому и возникали в 1970-е годы в Домах творчества группы «отцы и дети», когда было еще кому протянуть ниточку от Вхутемаса, так беззаветно, бездумно и безжалостно оборванную...

С. П. Урусевский

Когда мы учились во Вхутеине, у нас на первом курсе был студент Витя Фадеев. Он удивительно лихо рисовал. В. А. Фаворский останавливался около него в классе, долго смотрел на его работу и ничего ему не говорил. В перерывах мы собирались и с завистью смотрели, как у Фадеева все хлестко и здорово получалось. Но однажды Фаворский сказал ему: «У вас рука опережает мысль. Вы еще не успели подумать, а уже нарисовали. Попробуйте рисовать левой рукой. Вот и В. Басову хотелось бы посоветовать: „Попробуйте рисовать левой рукой"...»

В Михайловском театре В. Э. Мейерхольдом была поставлена «Пиковая дама». Меня там потрясла одна подробность. В. А. Фаворский говорил, что если в театре на сцене лежит дохлая лошадь, то зритель не должен думать, из чего эта лошадь сделана. Ему это должно быть ясно с самого начала. Театр не терпит иллюзорности.

...Всякое искусство условно. Я думаю, что термин этот не совсем правилен... Одно ясно — всякое искусство воплощается

в определенном материале, и от этого материала во многом зависит форма.

В лекциях В. А. Фаворского по теории композиции (это были необычайно интересные лекции) много говорилось о материале. Вот, говорил он, скульптор делает скульптуру из камня, и камень как материал ему сопротивляется. Он должен побороть это стремление материала и сделать лошадь. Но в конечном счете лошадь должна быть каменной. Если скульптор забудет о материале и будет делать просто лошадь,— это будет лошадь, но не будет камня, а значит, не будет скульптуры. С другой стороны, если он увлечется только материалом — будет камень, но не будет лошади.

Фаворский приводил много примеров из области театра и актерской работы.

Так как я уже в тот период увлекался кинематографом, то в конце лекции я задал вопрос: «А какой материал кинематографа?» — в полной уверенности, что будет сказано о пленке, свете... Но совершенно для меня неожиданно Владимир Андреевич как бы удивленно переспросил: «Как какой?» — и после короткой паузы: «Человек, актер, движение, ритм...» — и, улыбнувшись своими слегка ироническими, всегда лучистыми глазами, добавил: «Ведь без ритма вообще нет искусства».

Только через много лет я понял, как мудро ответил Фаворский.

С. З. Трубачев

Мои воспоминания о встречах с Владимиром Андреевичем Фаворским и его семьей относятся к концу тридцатых годов, когда я часто приходил к Фаворским до переезда их в Москву в 1939 году, и к послевоенному времени.

Осенью 1936 года Мария Афанасьевна Бобылева, моя учительница музыки, передала мне, тогда студенту училища им. Гнесиных, музыкальные занятия с детьми Фаворских Ваней и Машей. Ранее я встречался с Марией Владимировной, знал Никиту, а младшие участвовали в исполнении «Детской симфонии» Гайдна под моим управлением: Ваня ритмично бил в барабан, в руках Маши звенел треугольник. Вскоре я встретился и с Владимиром Андреевичем.

Жили они на Кооперативной (бывшей Репной) на втором этаже каменного дома, именуемого по фамилии владельцев Машинским. До Фаворских в нем жили в 1923—1924 годах Павлиновы. Наверх вела крутая деревянная лестница. В небольшой столовой, отделенной легкой перегородкой от комнаты Ольги Владимировны, собиралась семья. Вдоль стены стоял широкий деревянный ларь, на нем рассаживались взрослые и дети. В просторной светлой комнате — она одновременно и мастерская Марии Владимировны, и детская — с двух сторон — окна, посредине — мольберт и пианино «Красный Октябрь». В углу — друг детства — деревянный конь, мастерили его отец и Никита; он и теперь в новом доме радует Машиных внуков. Направо — комната, где работал Никита, в ней стоял верстак и всегда оставались стружки. За окнами — сад, рядом пруд и ветвистый дуб — характерные приметы одного из уголков старого Сергиева Посада.

Если пройти до конца улицы — с высокого холма открывается вид на лавру через Келарский пруд.

Отличительная особенность дома Фаворских — атмосфера подлинности. Здесь не было места подражанию, подделке — ни в обстановке, ни в одежде, ни в человеческом общении.

Мария Владимировна любила цветы, особенно собранные в поле, в лесу, украшала ими комнаты. При своей душевной застенчивости она была проста в обращении. Ее жизнь заполняли семья и живопись. Во многих работах Владимира Андреевича запечатлен ее то открытый, то замкнуто-строгий, но всегда женственно-прекрасный образ. На двойном портрете ее внимание поглощено музыкой: Елена Владимировна Дервиз, сестра, исполняет на знакомом мне пианино, может быть, одну из любимых сонат Моцарта.

В доме Фаворских любили музыку, пели и музицировали. Музыка наполняла мир детства и вторгалась с приездом Елены Владимировны и Милы Дервиз в размеренную жизнь взрослых. Пели Мила и Мария Владимировна, а юная Маша повторяла с голоса «Приди, о май» и «Колыбельную» Моцарта, «Сурок» Бетховена и «Жаворонок» Глинки. Из Шотландских песен Бетховена особенно часто звучали «Краса родимого села» и «Милее всех был Джонни», из вокальных циклов и песен Шуберта — «В движеньи мельник жизнь ведет», «Форель», «Серенада». Пели дуэт-пастораль «С тобой вдвоем как счастлив я», известный по роману Л. Н. Толстого. В другие годы дедушка В. Д. Дервиз пел романсы и арии Чайковского. Внутренне Владимир Андреевич был далек от музыки Чайковского, но Мария Владимировна трогательно любила его песни для детей на слова Плещеева и напевала детям колыбельную «Ах, уймись ты, буря», «Был у Христа-младенца сад» и другие песни этого цикла.

Дети подбирали на цитре подложенные под струны ноты и запоминали народные напевы.

Елена Владимировна знакомила с переложениями старинной музыки, аккомпанировала певцам и небольшим инструментальным ансамблям.

Душой и устроителем домашних «концертов» была Мария Владимировна. Она явно стремилась заинтересовать меня доступным им музицированием, чтобы постепенно привлечь к нему и детей. Обычная практика обучения, с обязательными этюдами и повторением одних и тех же пьес, не увлекала детей и затрудняла путь к живому восприятию музыки. Ей хотелось, чтобы дети пели, учились самостоятельно воссоздавать на инструменте слышимую музыку. Марии Владимировне хотелось создать маленький домашний оркестр, хотя бы наподобие Детской симфонии Гайдна, и в нем преобразить знакомую фортепианную музыку свежестью звукового колорита.

В семейном музицировании Фаворских принимали участие друзья художника П. Я. Павлинов, М. И. Пиков. Вовлеченность их в мир музыкальных интересов Фаворского объяснима не только дружественными и профессиональными связями по Вхутемасу, но и широтой и общностью художественных интересов: Павел Яковлевич играл на скрипке, Михаил Иванович — на флейте, Владимир Андреевич — на кларнете.

Встречи в доме Фаворских сопровождались слушанием музы-

ки и совместным музицированием. Не продолжались ли у них, но более скромно традиции Домотканова? В один из приездов Павлиновых исполняли трио-сонату Корелли, играли в четыре руки части из симфоний Моцарта.

Поражала скромность и сосредоточенность выдающихся художников; Владимир Андреевич неторопливо доставал свой кларнет in С, сохраненный еще со времени службы в армии, Павел Яковлевич бережно вынимал из футляра скрипку и смущенно признавался, как давно он не упражнялся на инструменте. Волнение их перед совместным исполнением невольно передавалось и мне. И Владимир Андреевич, и Павел Яковлевич играли с чрезвычайным старанием, откликаясь на малейшие пожелания дирижера импровизированного ансамбля. Им доставляло несомненное удовольствие и достижение ритмической согласованности, и действенное восприятие музыкальной формы — не созерцательно, а в процессе ее воссоздания. Сохранился рисунок Т. Н. Грушевской, набросавшей на листке бумаги памятную мне сцену.

Тогда же условились снова встретиться в московском поселке Сокол, где жил П. Я. Павлинов, и в том же составе с Марией Владимировной Фаворской за фортепиано играли миниатюры Рамо и других композиторов XVIII в. Взмах дирижерской палочки помогал установить ритмическую упорядоченность. За вечерним чаем Павел Яковлевич вспоминал выдающихся дирижеров — Никиша, Кусевицкого и недавние концерты Персимфанса — оркестра без дирижера.

Среди друзей Владимира Андреевича особое уважение вызывала Мария Вениаминовна Юдина — музыкант с широчайшим диапазоном художественных интересов. Поэзия, музыка, живопись, архитектура соединились в ее творческих представлениях в единое целое. В Фаворском она нашла единомышленника и сотрудника в осуществлении необычных для концертирующего пианиста замыслов. Когда в 1938 году Фаворскому предложили создать сценическое оформление оперы Глюка «Орфей», Мария Вениаминовна играла ему всю оперу и привлекла его к своей постановке «Орестеи» Танеева, исполненной впервые 6 мая 1939 года в Малом зале консерватории с декоративным оформлением Фаворского и фортепианным сопровождением Юдиной.

Владимир Андреевич особенно чутко относился к темпово-ритмической выразительности музыки. Однажды я увидел на пюпитре клавир «Орфея», оставленный Фаворскому Юдиной. Когда я раскрыл клавир и начал играть оркестровое вступление к скорбному хору «О, если в роще сей унылой» в темпе медленного шествия, Владимир Андреевич сразу же откликнулся: «А Мария Вениаминовна играла в другом темпе — это же все меняет!» Меня поразила чуткость к изменению темпа, в котором ранее он уже слышал музыку, овеянную светлой печалью, а не трагической обреченностью. Мелодию этого хора Владимир Андреевич любил играть на кларнете.

Связи искусства Фаворского с музыкой могут стать темой специального исследования. Не однажды М. В. Юдина убежденно предсказывала: «Когда-нибудь напишут книгу «Фаворский и музыка».

Но не только темы и образы музыки вошли в художественный

мир Фаворского. Проникновение в многоплановые связи искусств, нахождение между ними единства обогащает видение графического образа через осознание в нем элементов музыкальной структуры. Если Гете определял архитектуру как «застывшую музыку», то Фаворский отмечал присущие произведениям изобразительного искусства музыкальность и ритм как выявление скрытого движения. В его высказывании о «Троице» Андрея Рублева именно эти категории — музыкальность и ритм — определяют наиболее выразительные особенности в построении ее целостного образа.

Творческое общение выдающихся музыканта и художника, в котором М. В. Юдина видела одного из своих Учителей, привело к совместной работе над созданием сборника песен Шуберта. Гравюра Фаворского украсила обложку сборника — истинного шедевра русской шубертианы. Посещение концертов М. В. Юдиной и ее класса ансамблевой игры отразилось в гравюре «Квинтет соль-минор Д. Шостаковича в Институте им. Гнесиных» как свидетельство творческого интереса художника к музыке великого современника. И знаменательно, что на вечере 23 декабря 1964 года, посвященном предсмертной выставке В. А. Фаворского в Музее изобразительных искусств им. Пушкина, «молодые музыканты играли отсутствующему Фаворскому Квинтет соль-минор Дмитрия Шостаковича, музыку, изображенную в гравюре мастера»,— отмечалось в «Литературной России» уже после кончины художника.

Но Фаворские любили не только строгую классическую музыку в ее наиболее совершенном выражении. В их семейный быт, лишенный стилизации и чуждый мишурного украшательства, органично входила народная музыка. И Владимир Андреевич, и Никита особенно часто пели народные песни. Запевал Никита, Владимир Андреевич негромко вступал с подголоском — получалось по-народному, как поют в деревне. Пели «Среди долины ровныя», «В темном лесе», «Ах вы, сени». Встречаясь с друзьями, Никита пел любимую им песню «Отец сыну не поверил, что на свете есть любва...» В доме Фаворских появлялся человек, близкий им по душевному строю и творческой устремленности,— архангельский сказитель Борис Викторович Шергин, хранитель легенд, преданий, старин и сказок русского Севера. Безыскусно пел он былинные сказы:

Емшан-трава благоухает,
Песню в уста мои влагает...

Облик его гармонировал с внешностью Владимира Андреевича, да и сыновья Фаворского напоминали героев русских былин и сказок. В характере Вани — цельность и несомненная самобытность. А разве не то же скажешь о Никите, словно возрожденном богатыре русского эпоса. Судьба талантливых сыновей художника дала им в удел бессмертие защитников Родины в тяжкую годину Отечественной войны. От народных корней воспринявшие великую нравственную силу, они не оторвались от народа, не ушли в искусственно замкнутый мир безжизненного творчества, но соединились с народной жизнью как истинные сыны России. Поразительно, что Владимир Андреевич не был внутренне сломлен

этой безмерной утратой. Но в его творчестве еще пронзительнее зазвучала тема защиты Родины в послевоенном обращении к «Слову о полку Игореве».

Восприятие природы не было отделено ни стенами дома, ни чертой города, ни высокой культурностью семьи; общение с ней — постоянная потребность, и, как нельзя жить без воздуха, так художнику нельзя жить вне видения природы, без внутреннего вживания в нее. Природа и первозданная, и возделанная, природа обитания составляла благодатную среду жизни и творчества.

В акварелях Марии Владимировны нежная одухотворенность природы Сергиева насыщает семейную жизнь любовью, теплом и умиротворенностью. От малого пруда и корневистого дуба возле дома дорога уходит через долинку к лесу, куда во всякое время года — зимой на лыжах — устремлялись и родители, и дети. Никита исходил и знал все окрестности Загорска, бродил с товарищами детства Кириллом Флоренским и Вадимом Рекстом, неутомимыми путешественниками и охотниками.

Внутренний мир Владимира Андреевича, далекий от суетности окружающего мира, проявился в душевной уравновешенности, в спокойствии речи — простой, мудрой, не повторяющей общеизвестное. Никакой поучительности, отношение к собеседнику — кем бы он ни был — как к равному, но при этом — полная независимость суждений.

За столом у Фаворского, когда собирались друзья, ученики и близкие, велись споры. Помню, как Никита отстаивал свой взгляд и не был одинок. Но Владимир Андреевич приводил убедительные доказательства своей правоты. Помнится, спор шел о В. М. Васнецове. Никита горячо защищал красочную живопись Васнецова, картины его он любил, а Владимир Андреевич противопоставлял им иное пространственное видение эпоса и в этом споре высказал отрицательное отношение к живописной манере Васнецова. Неизменно доброжелательный и приветливый со всеми, он проявлял стойкую убежденность в профессиональных вопросах своего искусства.

Мои воспоминания о Владимире Андреевиче Фаворском были бы неполны, если бы я умолчал о его вовлеченности в события моей послевоенной жизни, когда я вошел в семью Флоренских. Напомню о том, что сближало ее с семьей художника.

В начале 1920-х годов установились близкие, дружественные отношения между П. А. Флоренским и В. А. Фаворским. Почвой, на которой они сложились, стал подмосковный Сергиев Посад, где Фаворские поселились в 1919 году и жили первое время в одном из корпусов лавры (вскоре там разместился музей).

Отец Владимира Андреевича — Андрей Евграфович — сотрудничал в Комиссии по охране памятников искусства и старины Троице-Сергиевой лавры. Первым директором Сергиевского историко-художественного музея стал В. Д. Дервиз — отец Марии Владимировны Фаворской. Деятельность Флоренского в Комиссии по охране памятников лавры в период, предшествующий созданию музея, и постоянные контакты его с руководством музея (напомню, что он был первым хранителем ризницы) сблизили его с семьей

художника. К 1918—1927 годам относятся теоретические работы П. А. Флоренского по древнерусскому искусству.

Исканиям Фаворского в области формы отвечало теоретическое обоснование Флоренским основ древнерусского искусства. Не случайно Владимир Андреевич привлек его к чтению курса лекций по анализу пространственных форм во Вхутемасе (1921—1924).

Общность интеллектуальных и художественных интересов укреплялась дружеским общением,— Фаворские посещали дом П. А. Флоренского, рисовали его детей, а между Никитой и Кириллом возникла дружба (оба учились в одном классе) и продолжалась до ухода на фронт. Дружил Никита и с Олей Флоренской, а в год окончания института подарил ей дипломный макет гравюр к «Капитанской дочке» Пушкина. Мария Владимировна сблизилась с матерью Кирилла и Ольги — Анной Михайловной — и в последствии написала воспоминания о семье Флоренских. В год окончания Никитой Художественного института она обратилась к Анне Михайловне с предложением породниться семьями.

Глубокий интерес художника к личности Павла Александровича Флоренского проявился в портретных изображениях — миниатюре на кости (1922), в символическом экслибрисе, изображающем воина в доспехах с геральдическими знаками (1922), и карандашных портретах, показанных на выставке в 1986 году.

Книга Флоренского «Мнимости в геометрии» издана с обложкой работы Фаворского (изд. «Поморье», 1922). В послесловии автор дал пояснение к обложке, характеризуя ее как «художество, насыщенное математическою мыслию». Этот раздел книги, по существу, является анализом художественного метода Фаворского, анализом пространственного построения книжной гравюры. В 1923 году Фаворский подготовил обложку книги «Число как форма».

Можно говорить и об этической близости между Фаворским и Флоренским, указать и другие соприкосновения в направлении мысли и творческих исканий. Касаюсь этого лишь в той мере, какая необходима, чтобы объяснить возникшую в те годы близость, перешедшую в дружбу детей, и отношение Владимира Андреевича к семье П. А. Флоренского в годы, когда Павла Александровича сослали на Дальний Восток, а затем на Соловки. В одном из последних писем с Соловков, где он находил возможность заниматься добычей йода и агар-агара из водорослей, Флоренский писал дочери: «Если у Вас будет Владимир Андреевич, то кланяйся ему от меня, скажи, что я часто вспоминаю его, и покажи ему мои водорослевые рисунки, м. б. он найдет какие-нибудь интересные для орнамента» (письмо от 13 февраля 1937 г.).

Владимир Андреевич всегда оставался чрезвычайно внимательным к Ольге Флоренской, рисовал ее, видел в ней не только зримые черты, напоминающие облик ее отца, но и внутренние качества, от него унаследованные.

В год окончания средней школы Владимир Андреевич передал Анне Михайловне на Олино окончание десятилетки 200 руб. На эти деньги Оля приобрела два абонемента в Большой зал консерватории, где мы слушали цикл бетховенских симфоний под управлением Эриха Клейбера.

В марте 1939 года скончалась мать Владимира Андреевича — Ольга Владимировна. Похоронили ее через дорогу от старого Никольского кладбища, на этом месте сейчас новые дома.

С переездом Фаворских в Москву в только что выстроенный коллективный «Дом художников» встречи с Владимиром Андреевичем стали реже, но Никита до своего ухода на фронт постоянно приезжал в Загорск и даже в 1940 году жил в доме Флоренских, когда работал над путеводителем «Архитектурные памятники лавры». Перед отъездом на фронт пришел к Оле проститься.

Вспоминаю свою последнюю встречу с Никитой.

В феврале 1940 года меня призвали в армию. Поезд с новобранцами доставил нас в Нижний Новгород. Утром мы перешли по льду заснеженную реку и пересели на состав, идущий в Павлов (б. Посад). Разместили нас в церкви на высоком берегу реки Оки. Днем расчищали занесенную снегом дорогу, ночью спали на двухэтажных нарах, устроенных в храме, где под куполом еще сохранялись остатки росписи. Так мирно провели мы семь дней и семь ночей в тихом приокском городке, в том самом храме, где когда-то служил дед Владимира Андреевича — священник о. Евграф Фаворский.

Шла финская война. Спешно готовили командный состав из призывников запаса. Через неделю нас отправили под Москву и оставили там как обслуживающий персонал на курсах подготовки командиров взвода. Жили в лесу, в 4 км от станции Трудовая по Савеловской ж. д., недалеко от старинной усадьбы Марфино.

Уже после присяги, весной, меня отпустили, вероятно на праздничные дни, в Загорск, и я последний раз увиделся с Никитой. Он внимательно и дружелюбно присмотрелся к столь изменившей меня военной форме и похвалил сапоги — простые кирзовые сапоги, пригодные для походных условий, что он и оценил, как бывалый путешественник. В его словах — «В сапогах? Вот это хорошо!» — прозвучали и одобрение, и поддержка: ведь так непривычно и ново было мое состояние — военная форма только прикрывала душевную растерянность. Никита поддержал меня хотя бы за эти внешние признаки мужественности: пилотка, ремень, сапоги.

Мог ли я предполагать, что мне предстоит выдержать путь длиною почти в шесть лет, и на этом пути — землянки, окопы, фронтовые дороги, путь на Запад и обратный — с Восточной Пруссии на Дальний Восток.

Никиту я больше не видел,— запомнил его сильным, мужественным, но вместе с тем чутким и добрым. Все мы тогда подошли к рубежу, за которым мирная жизнь кончилась.

После войны начался новый этап жизни,— я вернулся из армии, был принят в Институт им. Гнесиных, женился, и мы искали возможность устроить свою жизнь в Москве, где Оля работала на биофаке МГУ. Всю войну она училась и работала, не эвакуируясь, но не отрывалась и от Загорска, ночами дежурила в группе МПВО в самые опасные месяцы 1941 года в старом здании университета на Моховой. Как-то мы узнали, что в кооперативном доме, где жили Фаворские, можно купить мансарду, и отправились на далекую тогда окраину Москвы в один из зимних вечеров. Владимир Андреевич встретил нас приветливо. Объяснил, что им нужен управдом, который бы ведал хозяйственными заботами дома, отоплением,

финансовыми расчетами и т. п. Для такого дела я не подхожу. А стоимость мансарды была недосягаемо высока, превышала даже отдаленные возможности. И вариант приобретения ее, конечно, отпал. Но мы в этот вечер снова встретились с Владимиром Андреевичем — впервые после войны, остались переночевать, и этот вечер, проведенный с ним, запомнился на всю жизнь. Поразила тишина и странная безлюдность огромного дома. Мария Владимировна, больная, не выходила из другой комнаты и только просила: «Володя, ты покорми их». Что можно было предложить в ту голодную послевоенную зиму? В комнате стояла железная печка, от нее шли поверху трубы. Владимир Андреевич при нас затопил ее, наколол мелких дровяных чурок и подкладывал. Все это он делал неторопливо и в то же время спокойно, привычно,— вероятно, так же, как и в годы эвакуации. Приготовил ужин — пшенную кашу с тыквой и чай, убеждал нас: «С тыквой — это хорошо». Разговор шел о наших планах (сочувственно), потом без выражения душевного волнения поведал нам о семейном горе — гибели Вани. Изменившийся, постаревший, но не подавленный, внимательный, он покорял спокойствием, от него исходящим.

Летом 1947 года у нас родилась старшая дочка, и Оля попросила Владимира Андреевича быть крестным отцом, а Марию Вениаминовну Юдину — крестной. Что ее побудило к этому? Несомненно, и любовь к ним, и желание обрести в них — людях высокой духовной культуры — нравственную опору, в какой-то степени возместить утрату своего отца. И это соединение друзей, почитавших Павла Александровича, было единственным оправданием нашей смелости избрать их восприемниками Оленьки. Конечно, это нарушало семейную традицию избирать крестных среди родных. Но в тот начальный этап становления нашей семейной жизни мы, несомненно, хотели закрепить и передать нашим детям связи, сложившиеся независимо от нас, в годы нашего детства и юности,— отношения, основанные на любви и почитании тех, в ком видели мы осуществление гармонии цельной и прекрасной личности. Мы не задумывались тогда, какой нравственной стойкости потребует от нас и наших избранников этот выбор.

Владимир Андреевич дал согласие и вместе с Марией Вениаминовной в августе 1947 года приехал в Загорск на крестины. Мария Вениаминовна трогательно позаботилась о крестильной одежде, обшила ее кружевами. Во время приготовлений, увидев нательный металлический крестик, Владимир Андреевич сокрушенно заметил: «Что же я не подумал вовремя,— надо бы вырезать ей деревянный крестик, он не такой колючий!»

Крестили в Ильинской церкви. Родителям при крещении не принято присутствовать, и мы в волнении ждали возвращения Оленьки. Мария Вениаминовна несла ее на руках в сопровождении Наталии Ивановны Флоренской и Владимира Андреевича.

Семейные торжества отмечались тогда в кабинете Павла Александровича, куда был перенесен большой дубовый стол. На приготовление праздничного обеда ушли наши скудные «пайки», а Владимир Андреевич принес виноградное вино.

Так была скреплена дружба Марии Вениаминовны и Владимира Андреевича, так укрепилось и наше влечение к ней — давнему другу дома, до конца жизни сохранившей верность любви

и дружбы. И если дружба — это «верность до гроба и обмен духовными дарами», то чем могли мы возместить ее дары, ее душевную щедрость и глубину доверия, приближения к себе, к тайне своей жизни? Владимир Андреевич ответил нам не бурным пламенем Юдинской души, страстной и жертвенной,— он возвышался над всем обыденным своей личностью: правдой, добротой, кристальной ясностью ее незыблемого внутреннего мира.

В те годы и крещение, и участие в нем известных профессоров не могло остаться незамеченным. Не знаю, коснулась ли Владимира Андреевича некая «кара», но ни Марии Вениаминовне, ни мне это событие не прошло безнаказанно.

Когда Оленьке исполнилось три года, неожиданно приехал в Загорск Владимир Андреевич. Приезд этот помнит и сама Оля. «Что же я, какой же я крестный — все не соберусь приехать. Вот и собрался наконец»,— и он провел с нами вечер, рисуя Оле зверей и сказку о Красной Шапочке. Подарил иллюстрированную им книгу — «Рассказы о животных» Л. Толстого, написал: «Милой крестнице Воличке от крестного. 24.7.50 г. В. Фаворский».

Одна из памятных встреч с Владимиром Андреевичем произошла на станции метро «Библиотека Ленина». Это было еще до рождения второй дочери — Маши, и Владимир Андреевич тогда сказал нам: «Нехорошо, что Оленька одна, надо иметь еще, в семье хорошо, когда много детей». Узнав, что Оля-старшая продолжает работать, заметил: «Нехорошо, мать должна быть дома». Отечески-дружественный тон его слов таил глубокую правду, подтверждаемую самой жизнью.

С его пониманием первичности нравственного начала в жизненных устремлениях каждого, независимо от его творческих способностей и возможностей реализации их, я столкнулся непредвиденно перед отъездом в Петрозаводск на долгожданную работу дирижера симфонического оркестра в самом конце 1955 года. Встретился с Владимиром Андреевичем в поезде метро и сообщил ему о скором отъезде.

— А как же семья? — спросил он.

— Останется в Москве,— ответил я, не сомневаясь.

— Ну, а оркестр-то хороший? — вновь задал он вопрос. Что мог я ответить, когда и этот вопрос не взвешивался тогда на весах моего жизненного выбора.

— Без семьи нехорошо,— заключил он и пожелал мне всего доброго, когда мы попрощались. Но в его добром внимательном взгляде я прочитал явное неодобрение высказанному решению.

Так Владимир Андреевич открылся мне в своей проницательности и жизненной дальновидности, ставя на первое место семью как нерасторжимое целое. В правоте его слов убедился я позже, пережив разлуку с семьей как тягчайшую душевную травму, ей нанесенную.

В 1962 году я поздравил Владимира Андреевича с присуждением Ленинской премии, радуясь всенародному признанию его искусства. Хотелось навестить его, уже прикованного к постели. Владимир Андреевич ответил согласием через Машу. Но Оля так и не могла решиться на встречу из боязни разрыдаться.

В декабре 1964 года открылась большая выставка работ Владимира Андреевича, но он уже не мог увидеть всеми обозримый

итог своего жизненного труда. Двадцать девятого декабря он скончался. Отпевали в церкви Ильи Обыденного. Потом в зале Академии художеств прощались с умершим. Мария Вениаминовна Юдина играла скорбную музыку из Реквиема Моцарта и заключительный хор из Страстей по Матфею Баха (Ruhe sanfte), Оля-крестница перевертывала страницы партитуры. Похоронили его на Новодевичьем кладбище. Когда выносили гроб, спускаясь по ступеням торжественной лестницы Академии художеств, на груди его в сложенных руках виднелась иконка с резным изображением Георгия Победоносца. И в эти минуты скорбного шествия виделся он как художник, как мастер, держащий в руках произведение искусства.

Подвижник в искусстве, мудрый художник и кристально чистый человек — таким запомнился Владимир Андреевич Фаворский, неповторимый как личность, убеждающий всем своим творчеством в действенности добра и истинной человечности.

М. З. Холодовская

Его жизнь, его путь в искусстве не были легкими. Когда на диспутах над его головой разражались жестокие споры, так как искусство его никого не оставляло равнодушным, и выступающие «за» и «против» готовы были разорвать друг друга в клочки, он сидел спокойный и невозмутимый, время от времени поглядывая поверх сдвинутых на кончик носа очков, и внимательно зарисовывал в своём блокноте спорящих — и того, который «за», и того, который «против».

Когда война вырвала у него любимого сына, талантливого художника, и уже подбиралась к другому, совсем еще мальчику, он в далеком среднеазиатском городе писал портреты великих полководцев.

А когда собравшиеся в своем доме в Москве художники стали показывать товарищам, что дали каждому годы, прожитые далеко от родной столицы, и что они сами принесли родине, этот серьезный человек, с большой седеющей бородой, поразил всех, вынув из папки листы линогравюр, на которых мерно шагали верблюды, величаво неся свои гордые головы, весело мелькали светлые и темные ослики, дробно и суетливо бежали барашки. Ничего подобного не было в творчестве художника раньше, и вдруг пришло. Пришло, потому ли, что он увидел необычную красочную страну с непривычным укладом жизни и древними, чудесной красоты постройками, или, вернее, потому, что людям в эти годы было очень трудно и он захотел принести им радость.

Искусствовед Ольга Ивановна Лаврова, жившая в годы войны тоже в Самарканде, неподалеку от Фаворских, вспоминала, как внимателен к окружающим был Владимир Андреевич. Так, однажды, когда она проходила мимо их жилья, около которого за какой-то работой сидел Владимир Андреевич, ее догнала дочка Маша, сказав: «Папа просит вас подойти на минутку». Ольга Ивановна подошла, ковыляя с мучительным трудом в полуразвалившихся «босоножках», заменить которые было нечем. Усадив гостью, Владимир Андреевич попросил ее разуться, вооружился инструментами, оч-

ками, и скоро Ольга Ивановна бодро зашагала дальше в реставрированных Фаворским босоножках.

Счастьем довольно часто встречаться с Владимиром Андреевичем и почти непрестанно соприкасаться с его искусством я обязана тому, что почти вся моя «взрослая жизнь», если можно так выразиться, прошла в непосредственной связи с Кабинетом гравюр, куда в августе 1920 года взял меня Николай Ильич Романов из канцелярии при секретариате Румянцевского музея.

Мой рабочий стол помещался в читальном зале, у входа в кабинет Николая Ильича, и я первое время лишь с интересом рассматривала проходивших к нему художников: представительного Л. О. Пастернака, порывистого В. Д. Фалилеева, всегда серьезного красивого П. Я. Павлинова и других.

Фаворский был тогда еще в Красной Армии. Первое представление о нем возникло из разговоров «старших» — Н. И. Романова, Т. Г. Трапезникова, Б. Р. Виппера, А. И. Аристовой. То, что говорилось и как говорилось, заставило меня почувствовать, что речь идет о каком-то очень значительном явлении.

Много лет спустя Владимир Андреевич рассказывал, как еще до империалистической войны он часто бывал в Кабинете гравюр, помещавшемся тогда, как и картины, в Пашковом доме, как добр и внимателен был Николай Ильич, а он с Б. Р. Виппером помогал при переезде Гравюрного кабинета в новое здание, построенное для Отдела изящных искусств в Ваганьковском переулке.

Тогда же спросила его о занятиях в университете. Есть отрывочная запись с пометкой: «(У него) 25.XI.60. В 1913 году окончил Московский университет (не держал гос. экзаменов). Искусствоведческое отделение философского факультета. «Сами учредили и занимались (просили Петрушевского)». Профессора — Романов, Цветаев. Он (Цветаев) читал очень скучно, иногда, по забывчивости, повторял лекцию или поручал кому-либо из студентов читать по написанному. Мальмберг много знал, но давал скорее не искусство, а археологию — как запрягалась пара или конструкцию фронтонов и т. д. Русское искусство просили палеографа Щепкина. Первая лекция была блестящая, а потом «закис»... Иногда спорили! Он считал, что русские не изобразители, а орнаменталисты, а мы знали уже Муратова и увлекались... Я сказал, что мне не нравится Ушаков. Он сначала рассердился, думая, что я говорю просто так, а я доказал, что видел и знаю». На искусствоведческом отделении были еще: Истомин, Некрасов (позднее), Недович, Фабрикант, Виппер».

Поскольку Владимир Андреевич был в Красной Армии до 1921 года, его работы я увидела раньше, чем его самого.

Наконец как-то в дверях Гравюрного кабинета показался высокий человек в серой солдатской шинели, сапогах и какой-то гражданской шапке. «Фаворский»,— шепнул кто-то. Смотрела с любопытством. Первые впечатления разочаровали: не было в нём ничего, что в моем тогдашнем представлении должно быть обязательной принадлежностью гения: горящих глаз, бьющего через край темперамента,— ничего, покоряющего сразу. Был он очень большой, простой и, быть может, даже несколько нескладный. Ничто не поражало и в разговоре: говорил медленно, точно слова приходили не сразу, и слова самые обыкновенные, а мысли за ними не всегда

для меня доступные. Все переговоры о покупках вел сам Николай Ильич в своем кабинете. Приходил Владимир Андреевич и в читальный зал, тем более что в Гравюрном тогда хранились не только гравюры, но и книги по искусству. При этом около него всегда были его товарищи по университету — заведующий отделом живописи Б. Р. Виппер или М. И. Фабрикант, заведовавший нашим читальным залом. Если их не было, Владимира Андреевича обслуживали «старшие»: Анна Ивановна Аристова, ближайшая помощница Н. И. Романова, заведующая читальным залом (после Фабриканта) В. М. Невежина или Анна Федоровна Горелина, в дальнейшем много лет заведовавшая библиотекой ГМИИ.

Большое место в жизни музеев занимает выставочная работа. Нельзя забывать, что в ранние революционные годы, когда Кремль был закрыт, в Москве насчитывалось не слишком много парадных зданий и выставочных помещений. Роскошная лестница розового мрамора и большие залы музея использовались в ряде случаев, очень далёких от жизни искусства, как, например, международный шахматный турнир 1935 года и другие события. Я вспоминаю, конечно, не о них, так как в этих случаях наши обязанности скорее приближались к работе милиции и нам приходилось лишь охранять экспонаты музея от напора неистовых болельщиков и любителей.

Но у Союза художников в те годы выставочные возможности были тоже очень ограничены. Показ работ советских художников часто проходил в музее. Иногда живопись и уж всегда — графические разделы больших выставок.

В подготовку юбилейной выставки к десятилетию советской власти включились все мои шефы: Романов, Адарюков и Сидоров, и каталог вышел с их статьями, с фронтисписом работы Андрея Гончарова и заставкой «Фамари», предваряющей одну из статей. Гравюр Владимира Андреевича на этой выставке было довольно много, а также и работ его учеников.

Лучшие работы, сделанные по заказу Совнаркома, еще не были закончены к юбилейной дате, когда мы должны были открыть свою выставку и показывались на особой выставке. Кроме того, наши показы ограничивались только гравюрой, что лишало возможности широкого показа достижений советской графики. Но все же выставка была достаточно интересной.

Деловую сторону при приобретении музеем работ Фаворского по большей части брал на себя кто-либо из его учеников. Эта деловая сторона заключалась в том, что, узнав от нас все необходимое, привозили нужное число оттисков и счет Владимира Андреевича.

Долгое время этим ведал Михаил Иванович Пиков, тихий, скромный, талантливый, с которым мы все скоро подружились. Позже приходила О. Л. Розенблатт, одно время Л. Р. Мюльгаупт. Стал частым гостем Гравюрного кабинета жизнерадостный, заражающий бьющей ключом энергией А. Д. Гончаров, которого я встречала еще в зиму 1916—1917 годов на субботних набросках студии К. Ф. Юона как талантливого мальчика «Андрюшу» и осенью 1918 года — как общего любимца и «заводилу» в мастерской Ильи Машкова на Мясницкой.

Приходили, запомнившиеся навсегда вместе, А. А. Кравцов и Г. А. Туганов, серьезные, умные, с которыми всегда интересно было поговорить. Так оба они и не вернулись с фронта, как и Глеб Орлов, проходивший переподготовку где-то на границе, когда враг вторгся в нашу страну. В последние годы Г. Орлов отошел от ксилографии, углубившись в работу по рисунку, офорту и гравюре сухой иглой. Запомнилось, как однажды на заседании центральной закупочной комиссии председательствующий И. Э. Грабарь хвалил среднеазиатские его гравюры сухой иглой, не преминув при этом, как тогда было принято, бросить камешек в сторону «пресловутой» «школы Фаворского», и был удивлен, а возможно, и недоволен, когда я дала справку, что Орлов «тоже ученик Фаворского».

Часто бывал Б. Грозевский, приходили иногда М. Поляков, П. Рябов, М. Фрам, М. Аксельрод, С. Бигос и другие. А. А. Сидоров как-то взял меня с собой в мастерскую Н. Падалицына, чьи гравюры всегда поражали особой насыщенностью черного цвета. Как-то М. И. Пиков принес от имени Владимира Андреевича в подарок реставратору гравюр В. Н. Крыловой, А. Д. Чегодаеву и мне портрет Достоевского работы Владимира Андреевича, а затем и Лермонтова, что было для меня большим счастьем. Николай Ильич всегда внушал нам, что музейный работник не имеет права быть коллекционером, и я после долгих лет работы с художниками бережно храню лишь несколько дорогих сердцу гравюр.

В конце двадцатых и в тридцатых годах много внимания уделялось в музее шефской работе. Особенно значительной была связь с Гознаком, а затем с Первой Образцовой типографией. Мы устраивали там выставки, проводили показы и лекции в стенах Гравюрного кабинета. Возникла идея организовать для работников Гознака ряд кружков по рисованию, гравированию, истории гравюры и т. д. Владимир Андреевич обещал помочь. Есть запись (декабрь 1931 года) о совместном заседании с работниками Гознака и художниками: «Сегодня был назначен первый урок рисования для Гознака; очень бы хотелось, чтобы все получилось хорошо, а организация, как всегда,— почти никуда. Многое пришлось делать самим в последнюю минуту. Граверы оказались на высоте: пришел Фаворский — «сам восемь», т. е. с ним почти все его ученики»; встречаются еще записи о дежурствах на занятиях, но, как проходила эта работа дальше, сказать не сумею.

Наиболее ярко в памяти запечатлелась выставка «15 лет советской графики», и не только сама выставка (выставок и потом было много хороших), сколько период подготовки к ней и ее организация. Правильнее, конечно, сказать, что речь идет о графическом разделе выставки «Художники РСФСР за XV лет» (1917—1932), разместившемся в нашем музее. При основном выставочном комитете по организации этой юбилейной выставки было выделено для отбора графики жюри под председательством В. А. Фаворского в следующем составе: Л. А. Бруни, А. М. Гольдшляк, А. В. Григорьев, Б. А. Зенкевич, Е. А. Кацман, А. И. Кравченко, Н. Н. Купреянов, В. В. Лебедев, Д. И. Митрохин, И. И. Нивинский, П. Я. Павлинов, И. Н. Павлов, М. С. Родионов, П. Ф. Фрейберг, М. З. Холодовская, А. Д. Чегодаев, А. М. Эфрос. Была выделена и экспозиционная группа под руководством председателя экспозиционной комиссии А. М. Эфроса в составе: А. И. Аристова, Н. Н. Водо,

В. Н. Крылова, И. А. Кузнецова, С. В. Разумовская, М. З. Холодовская, А. Д. Чегодаев. Ответственным секретарем выставочного комитета и жюри был назначен А. Д. Чегодаев. Материалами каталога, как и в большинстве наших выставок, ведала Н. Н. Водо. Протоколы заседаний жюри вела И. А. Кузнецова, и мы с ней потом не раз жалели, что она не знала стенографии и могла вести лишь строго деловые записи.

Заседания жюри проходили в Музее. И какими интересными были эти заседания! Люди были разные, но основной состав жюри и председательство В. А. Фаворского создали необычайную атмосферу повышенного творческого напряжения и теплой дружественности. Такие люди, как Н. Н. Купреянов, Владимир Лебедев, А. М. Эфрос, сверкали изысканной остротой суждений. Фаворский и Павлинов глубокой продуманностью своих оценок обязывали к сознанию строгой ответственности за качество отбора. Запомнилось, как Купреянов, обычно очень требовательный, вдруг выступал на защиту какой-нибудь работы, отвергнутой большинством, но тронувшей его своей искренностью. Но однажды, увидев какой-то пейзаж со стадом, он неожиданно воскликнул: «Пари держу, что художник страшно боится коров! Посмотрите, ни одна корова не нарисована спереди!»

Для нас, сотрудников музея, пытавшихся приблизиться к искусству, эти заседания были надежной школой, учившей нас видеть вещи. Школой мастерства экспозиции была работа под руководством талантливого А. М. Эфроса. Эту выставку многие упрекали в повышенном эстетизме (преимущественно создававший тогда «погоду» О. М. Бескин). Но из всех выставок, в которых я впоследствии принимала участие, лишь выставка русского рисунка и гравюры, организованная по инициативе и при ведущем участии А. Ф. Коростина в 1949 году, была в той же мере серьезно и глубоко продумана.

Работ к просмотру было много, заседания, по всей вероятности, не оплачивались, и многие члены жюри ими манкировали или приходили с большим опозданием.

Владимир Андреевич заседаний не пропускал и никогда не опаздывал. Часто приходилось довольно долго ждать, пока соберется сколько-нибудь приемлемый кворум. Для нас всех это были золотые часы задушевных бесед. Иногда, если позволяла погода, ждали на скамеечке в сквере перед музеем или же устраивались в глубинах Кабинета гравюр, а то так в залах, где шла подготовка к заседанию. Говорилось легко. У меня с Владимиром Андреевичем часто возникал разговор о детях, тем более, что мои сын и дочка по возрасту почти совпадали с младшими Фаворскими (1925 и 1928 гг.). Говоря о детях, Владимир Андреевич как-то всегда светлел, и в его словах звучала нежность, с которой другие, да и то редко, говорят только о цветах. Мне вспомнилось, как он сказал как-то, что особенно милы дети, прибегая с прогулки и внося с собой «запах мороза».

Так юбилейная выставка в честь пятнадцатилетия осталась в памяти не только интересным материалом и тем, как проходила работа, но и теплом человеческих отношений, которое эту работу сопровождало.

В отношении этих, в большинстве уже пожилых, мужчин к нам, женщинам музея, была какая-то, сейчас забытая, рыцарственность. Когда после открытия выставки начались модные в то время банкеты, А. М. Эфрос ревниво следил, всех ли пригласили, хорошо ли посадили, все ли у нас есть, не стесняясь несколько смешным положением покровителя стайки женщин разных возрастов, из которых не все были достаточно привлекательны и хорошо одеты. Сейчас не вспомню, кому пришла в голову мысль организовать и свою вечеринку в честь открытия выставки. Устроили ее в квартире реставратора графики Веры Николаевны Крыловой, в тяжелые военные годы несшей обязанности директора музея. Жила она в Девятинском переулке. Собралась группа сотрудников музея, работавших по выставке,и несколько художников — членов жюри. Сохранилось мое письмо от 24 декабря 1934 года. Пишу: «Вчерашний вечер в конце концов прошел хорошо, хотя перед тем как идти мне вдруг показалось, что все это очень искусственно и никому не нужно, и идти не хотелось. Но получилось довольно уютно. Были Фаворский, Павлинов (сначала с женой, но она быстро ушла, так как плохо себя чувствовала), Родионов, чета Гончаровых (жена интересная и боевая), чета Чегодаевых, Пиков, Г. Верейский, Л. Бруни, Эфрос, Нина Николаевна Водо, Ира (Ирина Александровна Кузнецова), Вера Николаевна (Крылова), ее сестра с мужем, брат, Анна Ивановна (Аристова) и я. Гончаров награвировал специальные пригласительные билеты», именные вкладыши для которых каллиграфически выполнил Чегодаев, присоединив какую-то завитушку. «За ужином моими кавалерами были Бруни и Владимир Андреевич, чем я была очень довольна...» После ужина затеяли танцы. «Усиленно фокстротировали. Я, как водится, от этого уклонилась, хотя Эфрос и Бруни усиленно старались заставить меня танцевать. Остальные танцевали, кажется, все. Владимир Андреевич с Ниной Николаевной полечку». Когда стали уговаривать Владимира Андреевича потанцевать хоть немного, он отнекивался, говоря, что современных танцев не знает и умеет танцевать только «полечку», для чего, видимо, не найдет танцующей этот танец дамы. Но тут мгновенно выступила в качестве его дамы маленькая, весёлая, задорная Нина Николаевна Водо. Тотчас же была найдена соответствующая граммофонная пластинка, и чудесная пара вступила в круг. Они были так хороши вместе, большой Владимир Андреевич и маленькая Нина Николаевна, и так весело «отплясывали» свою «полечку» (фокстрот «танцуют», а польку именно «пляшут»), что закончили ее под гром аплодисментов. «Разошлись не особенно поздно, часа в два. Домой меня доставили Бруни и Верейский. А сегодня, в 12 часов, пошла во 2-й МХТ на просмотр «Двенадцатой ночи» в постановке Владимира Андреевича». 5 января 1934 года пишу: «Сейчас отправлюсь в театральный клуб на доклад Бескина, после которого будут прения по трем докладам: его, Эфроса и Фаворского. Думаю, будет мамаево побоище». 6 января 1934 года: «...Вчера был доклад Бескина, в котором он обрушился на Эфроса за «эстетскую» экспозицию» и т. д.

Образ мастера в окружении внимательных учеников неотделим в моем представлении от облика Фаворского. Недаром возникшая

еще при жизни художника традиция собирать в его мастерской в день его рождения близких ему людей, преимущественно учеников, живет и до наших дней, дней столетнего юбилея художника.

То, чему учил Фаворский, отнюдь не обязывало художника к работе исключительно в ксилографии. Диапазон творческих возможностей был исключительно широк. Я, будучи полным профаном в области монументальной живописи, все же отваживалась пробираться в мастерскую при Академии архитектуры в Донском. И Владимир Андреевич, и Лев Александрович Бруни встречали приветливо и все терпеливо показывали и объясняли. На Сретенке, где помещался Дом моделей, мне редко приходилось бывать, но одно время почему-то я иногда проезжала по ней на троллейбусе. Сидя у окна, напряженно ждала: «Сейчас увижу!» И так хотелось, задержав троллейбус, продлить эту радость.

К великому сожалению, всегда находятся люди, которые получают удовольствие, уничтожая прекрасное. Вскоре после возвращения в музей, видимо, в конце 40-х годов, я была на несколько дней откомандирована в Комитет для работы в комиссии по просмотру и утверждению списков работ, предлагаемых периферийными музеями «к списанию за их нехудожественностью». Кроме меня, в комиссию входили: А. С. Галушкина от ГТГ и Журавлев от Академии художеств. В этих списках мы увидели, наряду с именами, нам совершенно не известными ни с той, ни с другой стороны, С. Герасимова, А. Дейнеку, К. Истомина, Фаворского, А. Фонвизина и других известных художников. Среди портретов были также достойные глубочайшего уважения имена. Никакие фотографии не прилагались. Мы, все три члена комиссии, подписать эти списки отказались. А. К. Лебедев, предлагавший нам это сделать, был вне себя. Но, возможно, была создана другая комиссия, более сговорчивая?

Когда и по какому поводу я была в первый раз у Фаворского, сейчас вспомнить не могу. Двор позади здания бывшего Училища живописи, ваяния и зодчества на Мясницкой был мне хорошо известен, так как в одном из его строений помещалась студенческая столовая Свободных мастерских, в которых я попыталась учиться с осени 1918 года. Поднявшись по не особенно приглядной лестнице, очутилась в небольшой прихожей, из которой вела дверь в комнату Фаворского. Осталось впечатление, что квартира была коммунальной, но никаких записей об этом визите у меня не осталось, а воспоминания более чем полувековой давности не могут претендовать на особую точность.

В передней насмешило предостережение о необходимости приходя переворачивать калоши и забавный рисунок, уточняющий, чем чревата забывчивость. Маша вспомнила, что это придумал и выполнил Никита. Комната небольшая, узкая. В ней кровать, стол, какие-то ящики. Мой приход вызвал некоторое смятение: не знали, куда посадить, срочно перекладывали инструменты, прикрывали доской или переворачивали какой-то ящик. Было довольно людно, но кто присутствовал, кроме Владимира Андреевича, Никиты и Михаила Ивановича Пикова, сейчас не помню, как не знаю также, кто жил в квартире, кроме Фаворского и К. Н. Истомина.

Бывал Никита Фаворский в Кабинете гравюр, но найти путь к нему я, видимо, не сумела, хотя вообще отношения с людьми, особенно с молодежью, у меня складывались довольно легко и просто. Но разговор с Никитой не получался: он держался как-то отстраненно, и, восхищаясь его работами, я его самого почти не знала. Когда, много лет спустя, кто-то мне передал, что Владимир Андреевич, знавший о моем к нему отношении, хотел бы, чтобы вечер памяти Никиты провела я,— я поняла, что, помимо очень мешавшей мне в жизни застенчивости, не посмею за это взяться, так как слишком мало его знала. Вечер провел А. Н. Свирин, знавший Никиту с детства. Очень хорошо о нем написала где-то Т. Литвинова. Радостно было увидеть гравюру Л. Ройтера «Класс В. А. Фаворского», воспроизведенную в «Московском художнике», и приведенные там же живые слова о ней В. Стариковой. Там и Никита, «душа всего курса, его гордость и надежда».

Как-то, говоря о Ване, Владимир Андреевич сказал, что он тоже очень талантлив, «может быть, будет не хуже Никиты».

Как-то Владимир Андреевич долго не приходил в Гравюрный кабинет. При встрече я сказала грустно: «Совсем разлюбили вы нас».— «Вас я не разлюбил»,— ласково засмеялся Владимир Андреевич. «Ну так музей»,— настаивала я. «И музей я не разлюбил».— «Ну так Гравюрный!» Смеется. Вспоминается ещё проходившее 19 декабря в зале МОСХа в Ермолаевском переулке чествование П. Д. Эттингера в связи с его семидесятилетием. 19 декабря 1936 года записываю: «Сейчас только что пришла с чествования Эттингера. Я совсем было раздумала идти, но в 8 часов мне позвонили, что просят прийти помочь. Я пошла и рада, потому что было очень мило» и трогательно. Многие художники дарили ему свои работы. Зал выглядел очень празднично, так как к спинкам стульев были прикреплены разноцветные воздушные шарики. Сказано много тёплых, искренних, очень хороших слов. Он был настоящим другом многих художников, которым широко отдавал свои знания и предоставлял в пользование свою богатейшую библиотеку по искусству, которой после его смерти завладела Академия художеств, хотя первоначально предполагалось ее передать Отделу редких книг Библиотеки имени В. И. Ленина, тем более, что там была редчайшая коллекция детских книг, которые я потом, занимаясь как-то в библиотеке Академии, видела исчерченными карандашами, так как эти книги, подобно книгам месткомовских библиотек, выдавались сотрудникам для их детей. Музей писал в Академию с просьбой передать ему эти редкие книги, но ответа не последовало, тогда как графическая коллекция Эттингера поступила в ГММИ.

Когда, закончив хозяйственные хлопоты, я заглянула в зал, все места там были уже заняты. Но, заметив меня в дверях, всегда внимательный Абрам Маркович Эфрос послал кого-то из молодых привести меня и обеспечил мне место. Чтобы придать себе сколько-нибудь праздничный вид, я накинула на плечи красную шелковую шаль, единственную нарядную вещь, имевшуюся в моем распоряжении, и была очень горда, что даже «сам Фаворский» сказал: «И чудесный же у вас платок, и цвет хорош и фактура замечательная». Вскоре я получила, как и большинство присутствовавших на вечере, процарапанный самим юбиляром и протравленный в офорт-

ной студии офортик: «За сердечные не в меру Поздравленья Эттингеру. Юбиляр во все зоны Низкие бьет поклоны. Москва XII.1936 г.» И фигурка самого юбиляра с приветственно поднятой шляпой.

С Эттингером Владимира Андреевича связывала тесная дружба. Еще в 1921 году Фаворский сделал его экслибрис, а карандашный портрет Эттингера 1945 года — один из наиболее значительных рисунков художника.

Встречались мы с Владимиром Андреевичем довольно часто: и в музее, в МОСХе, на выставках, но дальнейшие мои посещения относятся уже к дому в Измайлове, что было тогда почти в полной мере «за городом».

Праздником Эттингера, кажется, заканчиваются мои воспоминания сентиментально-идиллического характера. Надвигалась война. Время жестокое и страшное. Многие ушли из жизни и не вернулись. Рядом с величием, подвигами, героизмом просачивались явления иного порядка, вкрадывались люди, недостойные звания человека... Запахло порохом и на фронтах искусства. Обсуждение некоторых выставок и искусствоведческих проблем стало порой принимать злобный, наступательный характер, призывая к тяжёлым оргвыводам или уподобляясь библейскому «избиению младенцев», в результате чего некоторым художникам стало трудно получать работу. Разворачиваются горячие бои вокруг выставки «Индустрия социализма» (1939), причем споры, носящие чисто принципиальный характер, переплетаются с раздражением затронутых мелких самолюбий (такие нападают особо яростно). Какие-либо критические нотки в отношении официально признанных «метров» не пропускаются.

Какие-либо записи нахожу редко.

Есть какая-то запись о 6-й выставке во Всекохудожнике, на ней рисунок Фаворского — двойной портрет. Свой доклад на обсуждении выставки Бескин начал с того, что обрушился на Фаворского. В дальнейшем получалось так: рисунки на 3/4 хорошие, акварели на 3/4 плохие. Рисунок дальше ушел от формализма. Хорошее то, что ушло от Фаворского, плохое еще связано с Фаворским. Как пример сейчас же приводится какой-то слабый рисунок, который характеризуется как «мелочный и натуралистический», так что в конечном счёте Владимир Андреевич, очевидно, должен отвечать даже за промахи Ивана Павлова. Никто не возражал, но многие явно злились. Павел Яковлевич Павлинов то бледнел, то краснел и страшно волновался; его честному, благородному сердцу бескинские трюки были, видно, противны. Бескин часто передергивал и свои положения подтверждал третьестепенными вещами, плохими потому, что плохи независимо от того, к какому из «измов» они относятся. Об очень хорошем портрете матери работы М. Е. Горшмана выразился так: «Этот незадачливый художник неожиданно дал хорошие вещи»; но то, что Горшман хороший художник, было неожиданно лишь для Бескина.

В ноябре 1940 года проходил съезд графиков. Несколько интересно прошедших дней. Основные доклады не слишком интересны: Радлов, сделавший, как кто-то сказал, «доклад слишком круглый, ни за что не зацепишься», Чегодаев, отрекающийся от своих старых позиций, скучноватый Машковцев, Бабенчиков, всех

любезно помянувший и ничего, в сущности, не сказавший. Неплохая выставка. И очень интересное — сами художники. Многих увидела впервые, других знала мельком. Нравилось слушать их реплики, следить за выражением лиц, улавливать разговоры в кулуарах.

Под конец разыгралась борьба из-за Фаворского. В резолюцию решили ввести имена наших лучших графиков, но отказывались включить в их число Фаворского. Молодежь настаивала. Заправилы президиума — Бескин и Титов — все время передергивали. Молодежь бушевала. Шмаринов пытался найти какой-нибудь компромисс. Молодежь добилась своего, но путем очередной передержки,— имя Фаворского включено не в том контексте, который предлагали молодые. Было тягостно и как-то очень стыдно...

Война застала меня в Ленинграде, куда я приехала в командировку. В выставочных залах Русского музея при мне открылась выставка Н. А. Тырсы. Нарядно и празднично смотрели со стен его солнечные акварели. В день вернисажа, когда все уже разошлись, я бродила по залам не в силах уйти от этих, наполняющих сердце радостью, картин.

20 апреля 1943 года я с дочерью вернулась в Москву. Своих стариков уже не застала. И тем дороже стал для меня Владимир Андреевич, в общем облике которого, во внешности и в редкой глубине человеческих качеств, доброте, отзывчивости, каком-то неистощимом внимании к окружающим и проникновенной мудрости всегда видела сходство со своим отцом. Когда я пришла в Музей, В. Н. Крылова, исполнявшая тогда обязанности директора, сказала, что для меня у нее вакансии нет и неизвестно, будет ли, и когда. Присутствовавший при нашем разговоре С. Н. Тройницкий тотчас же предложил мне поехать с ним вместе в Кусково, работу в музее которого он совмещал с работой в ГМИИ. Там я проработала до осени, описывая чудесную коллекцию стекла, что было особенно интересно, так как сопровождалось объяснениями и рассказами Сергея Николаевича, великого специалиста в этой области. Нередко он говорил и о том, как бытовали эти сокровища. Но заработок был сдельный, скудный, и ездить осенью становилось трудно. Работавший в Кусковском музее Борис Иванович Алексеев одновременно был консультантом в отделе скульптуры Комитета по делам искусств. Он уговорил меня перейти на работу туда. Материальные условия там были значительно лучше, чем во многих учреждениях. Но это было именно «учреждение», хотя и высокого ранга. Со мной провели беседу, нечто вроде экзамена. Помню, как меня лукаво спросили, знаю ли я такого художника, как Константинов, и очень удивились, что хорошо знаю. Федор Денисович тогда приглянулся начальству и выдвигался как бы в противовес Фаворскому. Мы были соседями и ещё до того встречались довольно часто, так что я знала не только его самого, но и его девочек.

Мне было трудно. Сначала даже показалось, что в мое отсутствие произошла переоценка ценностей. Большинство дорогих

сердцу художников не котировались. Ценились те, кто сумел вовремя очутиться у дверей начальнических кабинетов, что я поняла, конечно, не сразу. Видеть людей у этих дверей полезно, но и горько. Лишь немногие из увиденных там остались в моем представлении достойными уважения. Поскольку тогда я тоже была в некотором роде «начальством» или, по крайней мере, вхожа в высокие кабинеты, нашлись люди, не замечавшие меня прежде, а теперь проявлявшие сугубое внимание. Зря! Никакой властью я не обладала. Лишь изредка удавалось помочь кому-либо или восстановить справедливость. Чаще всего я обращалась за поддержкой к добрейшему Сергею Васильевичу Герасимову или к более осторожному, но справедливому и доброжелательному Дементию Алексеевичу Шмаринову, которые пользовались уважением начальства, нисколько к нему не подлаживаясь. От высоких инстанций тогда зависело не только положение человека, но и его возможность пообедать или поужинать. Лишь с большим трудом удалось выхлопотать для умиравшего от туберкулёза чудесного сказочника Константина Кузнецова карточку на «ужины» в дополнение к обычному мосховскому пайку, правда, довольно хорошему.

При реорганизации комитета мы расстались. Было создано Главизо, во главе которого поставили П. М. Сысоева и А. К. Лебедева.

Владимира Андреевича видала редко — на выставках или на заседаниях в МОСХе. Я много лет состояла в графической секции и жила ее интересами; секция искусствоведческая, куда меня потом перевели, так и осталась для меня чужой. В комитете Фаворский почти не появлялся, но там доводилось встречаться с его дядюшкой по матери, скульптором Шервудом. Приятный человек старинного воспитания, но почему-то в моем представлении никак не связанный с Владимиром Андреевичем. Тщетно пыталась добиться для Фаворского государственного заказа.

Со стороны доводилось слышать, как трудно жилось Фаворскому на протяжении ряда лет, но он никогда не жаловался. Не было тоже случая, чтобы он приносил гравюры с готовыми расценками, как делал часто А. И. Кравченко, или возражал бы против расценок закупочной комиссии. Не заговаривал он также о возможности получения государственного заказа, к чему стремились многие художники. Не бывало и никаких осложнений с тем, как развесили мы его работы на той или иной выставке. Он всё принимал с добросердечием и благодарностью, тогда как некоторые повышенно самолюбивые авторы задавали нам целые бои по этому поводу.

Приближалось шестидесятилетие Фаворского. Очень хотелось, воспользовавшись этим, добиться для него каких-либо льгот. Писала пространные «докладные записки», привлекая одновременно имена двух других, более ценимых руководством юбиляров: Г. Верейского и М. Родионова, но добиться ничего не удалось. На одном из заседаний в МОСХе в ответ на чье-то замечание о трудностях в судьбе Фаворского кто-то из молодых авторитетно заявил: «О чем говорить: у Фаворского давно все есть!», на что я смогла дать справку, что к 60-летию Фаворский получил лишь значок «Отличник Гослитиздата». Как-то

вдруг, однако, А. К. Лебедев, вызвал меня в кабинет, спросил: «Мария Зосимовна, как это случилось, что Фаворский до сих пор не имеет у нас „госзаказа“ — ‘Но я ведь...» — попыталась я ему напомнить. «Во всяком случае, подготовьте всё для этого. Вызовите старика, обласкайте...» Мне стало и смешно и горько. Тотчас же на ближайшем заседании я послала Владимиру Андреевичу записочку о том, что необходимо срочно встретиться. На обороте того же клочка бумаги он ответил, что придёт «когда угодно и куда угодно». Первоначально предполагалось, что он возьмет серию «Богатыри земли Русской», но потом, видимо, их заменили портреты великих полководцев.

С приходом в музей директора С. Д. Меркурова стало возможным мое возвращение в музей. Однако на моем неоднократно подаваемом заявлении, подкрепляемом ходатайством Сергея Дмитриевича, неизменно была резолюция руководства Главизо: «Невозможно, т. к. используется по специальности, но на более ответственной работе». Меня отпустили в музей, лишь когда после нескольких месяцев тяжелой болезни стало ясно, что работа в Главизо, требующая большой подвижности, мне не по силам.

При встречах с Фаворским мы теперь лишь обменивались короткими вопросами: «Приходят ли письма?» Настал день, когда Владимир Андреевич сказал, что встревожен отсутствием писем, а я уже тогда знала, что у меня больше писем быть не может (весна 1945 года). Вспомнилось, как перед началом какого-то заседания в Ермолаевском переулке кто-то из знакомых художников весело спросил через ряды стульев: «Как сын?» Его тотчас же одернули окружающие, а у меня сжалось сердце не столько от боли удара, сколько при мысли, как тягостно станет спросившему.

В музее было интересно. Энергия Сергея Дмитриевича била ключом. Появилось свое издательство, аспирантура, много молодёжи. Как-то, присутствуя при том, как Меркуров показывал группе польских художников хранившиеся у нас графические сокровища Дрездена, заметила, что молодые художники волнуются и смотрят на часы. Поблагодарив Меркурова за доставленное наслажденье, они сказали, что больше смотреть не смогут: «Нам обещали свозить нас к Фаворскому, а быть в Москве и не побывать у Фаворского для нас невозможно».

Семидесятилетие Фаворского отмечалось групповой выставкой на Кузнецком мосту и званием заслуженного деятеля искусств. Тогда же, в пятидесятых годах, ко мне обратилась за советом редактор Мосфильма М. Е. Таврог, готовившая научно-популярный фильм «Рассказ об эстампе», демонстрирующий работу художников в различных техниках. Я посоветовала ей для показа работы над ксилографией обратиться к В. А. Фаворскому, офорт показал М. А. Добров, литографию В. А. Ватагин, а цветную печать с различных досок Илья Соколов. Вероятно, к Владимиру Андреевичу я съездила с Таврог сама. Фильм был короткий и быстро сошел с экранов. Но как хорошо получился в нем Владимир Андреевич! Его чудесные руки, режущие иллюстрации к «Слову»! Таврог рассказывала мне, с каким энтузиазмом отнеслись к этой съёмке все привлеченные к ней киноработники. «Они все до одного в него влюбились!» — говорила она. Было намере-

ние несколько приукрасить строгую простоту мастерской, повесить какие-то драпировки, но удалось отговорить, да и Владимир Андреевич не допустил бы этого.

Но есть на моей совести случай, когда я нечаянно, из самых благих побуждений, оказала Владимиру Андреевичу медвежью услугу. Как-то в моем доме появился некий молодой человек — Д., очень интересующийся искусством. Увидев у меня книги с гравюрами Фаворского, он восхитился и стал стремиться к знакомству с художником, чему я опрометчиво содействовала, тем более, что, по его словам, кто-то из его родственников часто бывает в зарубежных командировках и может привезти Фаворскому необходимую для печатанья гравюр китайскую бумагу. То ли я долго не встречалась с Владимиром Андреевичем, то ли, по свойственной ему деликатности, он мне ничего не говорил, но до меня дошли слухи, что Д., водворившись в мастерской Фаворского, постиг искусство печати и делает оттиски со всех имеющихся в мастерской досок, получая затем на своих оттисках подпись мастера. Никакой бумаги Фаворский долго не получал, и кто-то из учеников сказал, что Владимир Андреевич не может печатать свои гравюры, так как Д. извел всю хорошую бумагу. Я поспешила увидеться с Владимиром Андреевичем, который слух этот подтвердил, добродушно прибавив: «Да он ведь все время обещает возместить истраченную на его оттиски бумагу, да пока что-то только обещает». А Д. широко хвастался тем, что у него есть все гравюры Фаворского. Какую-то бумагу в конце концов Фаворский все же, кажется, получил, но со временем доходили слухи, что, когда у энергичного коллекционера увлечение гравюрой сменилось чем-то другим, он выменивал или продавал полученные таким путём оттиски гравюр Фаворского.

Я никогда не слышала, чтобы Владимир Андреевич говорил о ком-нибудь плохо. В крайнем случае он отмалчивался. Лишь один раз я видела его раздраженным. Ему передали, что один достаточно крупный искусствовед собирается писать о нём книгу. «Не хочу я этого! — непривычно горячо говорил Владимир Андреевич.— Он же сделает меня таким, как ему хочется, а не таким, какой я на самом деле. Ведь он смеет говорить, что некоторые не угодные ему работы я делал не серьезно. Они могут быть ему не по вкусу, пожалуйста, но все, что я делаю, я делаю убежденно, и утверждать противное никто не имеет права!»

Как-то, когда мы говорили о Николае Николаевиче Купреянове, Владимир Андреевич сказал: «Я делаю упорно, на чем-то настаиваю, а он все пересматривал, все пересматривал...» Наталья Сергеевна Изнар говорила мне, что как-то после смерти Николая Николаевича Владимир Андреевич говорил ей о том, как его всегда мучает сознание, что из-за него не смогло в полной мере развернуться дарование Марии Владимировны. Как грустно было теперь в большой холодной мастерской, где он мечтал работать с ней и с сыновьями...

Я больше любила бывать в уютной маленькой квартире второго этажа. Иногда со мной ездил кто-либо из молодежи музея: Варюша Турова или Женя Левитин. Вместе бывали на выставках. Радовались, если удавалось недолго побыть с Владимиром Андреевичем. Он смотрел внимательно, но, сколько помню, редко

высказывал свое мнение о выставленных работах. Если высказывал, определял одним-двумя словами. В этом, как и в другом, сильно отличался от художников, которые любят ораторствовать, собрав вокруг себя толпу зрителей. Об одном высокостоящем «метре» рассказывали, что на выставке Бруни, Купреянова и Митурича он изрек презрительно: «Это рисунки? — Подумаешь! Да у меня таких сколько угодно валяется!»... В пятидесятых годах наряду с целым рядом превосходных иллюстраций появился достаточно обильный поток иллюстраций пошловато-натуралистических, причем в противовес гравюрам — больших размеров и в различных техниках, включая масляную живопись. На их фоне серии трогательных и нежных иллюстраций Д. А. Дубинского выглядели особенно привлекательно. Бродя по одной из выставок, я, остановившись у щита с его рисунками к чеховскому «Дому с мезонином» (1954), указала на них Владимиру Андреевичу. Посмотрев, он сказал раздумчиво: «Хорошо-то оно хорошо, только я вот никак не пойму: где здесь Мисюсь, а где подушка». С того самого дня выражение «где Мисюсь, где подушка» стало у меня и моих молодых друзей определяющим при уточнении некоторой путаницы пространственных отношений произведения.

Не могу не вспомнить о человеке, неизменно доброжелательном и всегда заботливо-внимательном к Владимиру Андреевичу: это художественный редактор издательства «Детская литература» Виктор Васильевич Пахомов. В начале пятидесятых годов издательство работало над серией книг Наталии Кончаловской «Наша древняя столица», официальным редактором которой был Борис Александрович Дехтярёв: «Художник В. Фаворский. Макет и оформление В. Фаворского. Иллюстрации В. Фаворского, М. Фаворской и В. Федяевской». Много дней Пахомов часами работал в Гравюрном кабинете, подбирая необходимый художникам исторический материал в старых гравюрах: костюмы, оружие, утварь, архитектура и др. ... Мы с Еленой Ивановной Смирновой охотно ему помогали. В издании «Слова о полку Игореве» 1952 года уже обозначен художественный редактор В. Пахомов. В издании «Бориса Годунова» 1956 года: «Гравюры В. Фаворского, оформление В. Фаворского», но «макет В. Фаворского и В. Пахомова». Виктор Васильевич, человек глубоко эрудированный, автор книг по искусству книжного оформления, преподававший в Полиграфическом институте, был человеком исключительной доброты, скромности и трудолюбия. Он часами просиживал с Владимиром Андреевичем над макетами его книг. При взаимной симпатии, Виктор Васильевич преклонялся перед мастерством Фаворского и нежно его любил.

Припоминаются какие-то обрывки разговоров при работе Владимира Андреевича над «Маленькими трагедиями». Так, о сцене дуэли с Доном Карлосом он говорил: «А Лаура при этом отчаянно визжала», и мне начинало казаться, что я слышу этот визг. Вслед за Пушкиным он был твёрдо уверен, что Сальери «действительно убил».

В конце пятидесятых годов тяжело заболела Мария Владимировна. Все ночи проводил Владимир Андреевич у ее постели, читая ей, так как она не могла спать. Когда днем его сменял

кто-либо из близких, работал и посещал издательства. Он сильно изменился. Явно слабел. Мария Владимировна скончалась в 1959 году. Я стояла у ее гроба. Была на лютеранском кладбище, где гроб опустили в могилу Дервизов. Было страшно за Владимира Андреевича: выдержит ли? Но мы еще не знали, что его духовной мощи пределов не было. Он не переставал работать, пока шевелились руки. Уже тяжело больной, когда лишь самые близкие люди с трудом могли различить еле слетавшие с его губ слова, он диктовал свои мысли об искусстве, потому что «всегда, с тех пор как вошел в мир искусства и понял красоту его, хотел, чтобы другие также видели его, хотел научить их видеть этот мир».

Скоро спускаться в мастерскую ему стало трудно. Обычно заставала его за работой в простом кресле у маленького столика в его комнате. Вначале, если приезжала с кем-нибудь из молодёжи, он выходил к нам в столовую. Потом и это стало трудным. Теперь около него бывала Ирина Георгиевна Коровай. Выросла Маша, появились внуки, навещали друзья. Придя, старалась не утомлять разговорами. Как-то застала его в постели. Ирина Георгиевна попросила меня ненадолго пройти в другую комнату. Когда я вернулась, он уже сидел в кресле, поставленном у раскрытых балконных дверей. Представляются окружавшие балкон вершины молодых еще, вероятно, деревьев. Свежий воздух и запах зелёной листвы, врывавшиеся в комнату... Стояла недалеко от кресла, прислонившись к дверному косяку...

Награды следовали одна за другой. Узнав об избрании в действительные члены Академии художеств, сказал задумчиво, с грустной улыбкой: «Торопятся...»

Большая выставка, развернутая Е. С. Левитиным в 1964 году в залах музея, и торжественный вечер в честь выставки, проведённый там же, молодой голос Маши Фаворской, передающей обращенные к людям слова отца глубинной мудрости, концерт М. В. Юдиной — все это в памяти встает как полный великого значения торжественный реквием, хотя это большое сердце перестало биться лишь неделю спустя.

Стояла у гроба в церкви Ильи Обыденного. В Академию не пошла. Бывала на кладбище. Но это кладбище для великих людей, куда можно входить лишь по пропускам, как-то плохо увязывается с памятью о том, чья мощь творческой индивидуальности гармонически сочеталась с почти детской простотой, добротой и доступностью.

М. П. Сокольников

Двадцатые годы... Издательство ЦК ВЛКСМ «Молодая гвардия», где я заведую художественно-издательским отделом. В стенах бывшего торгового здания на Новой площади закладывались основы советской молодежной книги. В нашем издательстве в большой чести была гравюра. Здесь работали Павлинов, Староносов, Суворов, скромный, талантливый Дмитревский, приехавший в Москву из Вологды. Помню и серьезные гравюры Пикова, Падалицына, ленинградца Юдовина.

На этом фоне коллектива граверов выделялся своей вдумчивостью и степенностью Владимир Фаворский. Творческая оригинальность Владимира Андреевича не подлежала никакому сомнению. Рядом с нами и для нас жил и работал мастер исключительный по стилистическим качествам, художник необычайной честности и индивидуального своеобразия.

По молодости лет мы могли говорить и спорить о самом характере творческой самобытности Фаворского, но личность Владимира Андреевича, глубоко принципиального и выдающегося художника, и тогда, и всегда была окружена ореолом почтительного уважения.

Помню марку Фаворского, награвированную им для нашего издательства. Начальные буквы его названия «МГ» были даны в четких, запоминающихся силуэтах, а пронизывающая их лавровая ветвь звучала красивой мелодией юности.

Тогда же Фаворским были созданы большие цветные гравюры к книге Маршака «Семь чудес». Если не ошибаюсь, они явились первой серьезной попыткой художника по исполнению цветных ксилографий для книги. Труд его был исключительно сложным по объему. Фаворский создал семь разворотов, и каждый из них заключал по четыре доски. Двадцать восемь больших площадей цвета, сгармонированных в тоне... Сколько проб печати, сколько вариантов цветовых решений!

Не помню, по каким причинам, но издание этой книги не состоялось. И можно лишь пожалеть, что такой сложный опус мастера по цветной ксилографии для книги не популяризован в печати.

О годах работы Фаворского в издательстве «Молодая гвардия» напоминает сохранившийся в моем собрании рисунок замечательного советского графика Владимира Милашевского. Сделанный в легкой набросочной манере, его портрет Владимира Андреевича (простой карандаш с дополнением синего) воссоздает типический облик Фаворского с его окладистой бородой, с опущенными вниз глазами, умными и добрыми.

Несколько примечательных для своего творчества книг Фаворский исполнил для издательства «Academia», в котором я в тридцатые годы заведовал художественной частью. Первыми из них были «Избранная лирика» Гете под редакцией А. Габричевского и С. Шервинского, а также «Рассказы о животных» Л. Толстого. Эти издания вышли в 1932 и 1933 годах.

Я не случайно предложил Владимиру Андреевичу именно томик поэзии Гете. Мне было известно, что Фаворский долгое время жил и учился в Германии, хорошо знал эту страну и ее культуру и что лирика Гете с молодых лет была для него источником светлой любви и почитания. Верилось, что Фаворский лучше других сможет найти образ данной книги.

Он сделал для стихотворений Гете отлично скомпонованный и награвированный портрет-фронтиспис, в котором показывал его не только поэтом, но и естествоиспытателем. Во внутреннем оформлении книги Фаворский не участвовал. Но зато в своей гравюре к суперобложке он создал такое глубокое, такое образное решение гетевского однотомника, что уже одно это внешнее

оформление давало тон всей книге, стало адекватным ее содержанию.

Взяв в руки книгу, читатель уже чувствовал аромат поэзии Гете. Очень эффектной была золотая роза Фаворского на красном переплете, привлекал и форзац, где декоративное воздушное пространство тонко сочеталось с изображением дерева, птицы, мотылька, рыбы, скачущего оленя, распустившейся розы.

«Рассказы о животных» Льва Николаевича Толстого не стояли в плане нашего издательства. Я попросил Фаворского принести оттиски его гравюр к этой книге, которые он делал для себя, не связывая их с конкретным издательским заказом.

Меня восхитили эти пластически ясные, полные реализма гравюры. Я увидел в них новое слово художника, противопоставляющего схематизму здоровое, живое чувство жизни. Все они были очень русскими по настроению и образам — передо мной в яркой изобразительной форме вставала точность толстовских определений.

Я показал все гравюры заведующему редакционной частью «Academia» Александру Николаевичу Тихонову, другу Горького, они ему понравились — и издать книгу с гравюрами Фаворского было решено.

«Рассказами о животных» Л. Н. Толстого наше издательство начало выпуск специальных художественных изданий. Так Фаворский счастливо открыл целую серию изданий «Academia».

Толстовские рассказы с гравюрами Фаворского были напечатаны в типографии Гознака. Именно этой книгой началось долголетнее сотрудничество издательства «Academia» с превосходнейшим нашим полиграфическим производством, обогатившим культуру советских художественных изданий.

Книга была великолепно напечатана, и бархат ее черных гравюр с предельной выпуклостью передавал язык ксилографий Фаворского.

В те годы Владимир Андреевич оформил и ряд других книг, получивших широкую известность в стране и за рубежом. Я имею в виду прежде всего издания произведений Мериме и «Vita nova» Данте. Первоначально художник сделал гравюры к Мериме в 1927—1929 годах, когда томики этого писателя выходили в простой обложке, без переплета.

Для издания трехтомника Мериме в 1934—1935 годах я попросил Фаворского заново пересмотреть свои гравюры, и он сделал новые варианты. Появился чудесный форзац с подкладным синим фоном, фронтиспис с портретом писателя. Книга приобрела стилистическую цельность.

Переплет маленького томика Данте, напечатанного в Гознаке, был сделан под пергамент. Для футляра к нему Фаворский нашел выразительный зеленый цвет и золотую лавровую ветку. Четыре гравюрки в тексте, вместе с портретом Данте, прекрасно вводили в историю любви великого итальянского поэта.

...Как сейчас, я представляю Фаворского во всех его отношениях с издательством. Он всегда был точен в обязательствах. Не помню, чтобы когда-либо Фаворский обращался к нам с материальной просьбой. Владимир Андреевич всегда сдавал гравюры в срок, приносил доски в исключительной сохранности. Он спо-

койно клал свои «деревяшки» на стол, и мне при этом будто слышались пушкинские строки:

Миг вожделенный настал; окончен мой труд многолетний.

Фаворский не ждал похвалы своим работам, но ему никогда у нас не приходилось и защищать их — его гравюры принимались безоговорочно. Работать с Владимиром Андреевичем всегда было очень легко и приятно. Он приходил и разговаривал в светлом, доброжелательном состоянии, и эта ясность оставалась в душе после его ухода.

И еще удивительно: он никогда не говорил что-либо по поводу печати своих гравюр, не делал никаких пожеланий. Отдавая доски и оттиски гравюр, Фаворский как мастер полагал, что его восприемники — полиграфисты, мастера печати, разумеется, должны, обязаны сделать все возможное, чтобы искусство художника зазвучало во всей силе и полноте... Так цельна и чиста была его душа книжного чудесника.

Но был один случай в практике моих отношений с Владимиром Андреевичем, когда он нарушил свои обязательства.

...Начало тридцать пятого года. Вся наша страна готовится к столетнему юбилею со дня гибели Пушкина. В «Academia» мы готовили девятитомник поэта. Это издание мне, ответственному художественному редактору, представлялось маленьким по формату, эпически спокойным. И, конечно, каждый томик должен был сопровождаться гравюрным портретом Пушкина, сделанным нашими лучшими художниками. Но открыть издание обязан Фаворский.

Я заказываю Владимиру Андреевичу лицейский портрет Пушкина,— он с удовольствием берет это поручение. Мы сделали макет издания. Николай Иванович Пискарев награвировал превосходную юбилейную марку, рисунок переплета. Но фронтисписа все нет и нет... Сроки приближаются, издание стоит под угрозой.

Где же всегда такой аккуратный, такой изысканно обязательный Фаворский? Идут недели, месяцы... Я знаю, что Владимир Андреевич тогда увлекался росписью фресок, монументальным искусством. Но все-таки...

Как воздействовать на Фаворского? Чем вызвать мастера на отклик к юбилею Пушкина?

В одну из бессонных ночей дерзаю написать Фаворскому шуточное стихотворное послание. Жили мы в одном доме, на улице Кирова,— письмо быстро доходит. Помню, оно начиналось так:

Вы больше Запад полюбили:
Шекспира, Данте, Мериме,—
И верно, Пушкина забыли,
Как забывают буриме.

В конце я заклинал Фаворского во что бы то ни стало «засесть» за пушкинский портрет.

Через неделю, 2 марта 1935 года, Фаворский мне присылает ответное шуточное стихотворное послание. Вот оно целиком:

Михаилу Порфирьевичу
Сокольникову.

Послание.

Я разрываюсь на части,
но все же принужден сказать,
что для поэта,
для печати
для «Академии»
и паче
Порфирородну Михаилу,
увы, не в силах отказать.
Сажусь за труд,
и в две недели,
хотя бы быстры дни летели,
как авто или аэрплан,
портрет на «уд»
вам будет дан.

С почтением

В. Фаворский.

Портрет Пушкина был сдан Фаворским значительно позднее — на нем стоит дата «19 августа 1935 года».

С. В. Гиацинтова

Мы давно повторяли это имя у себя в театре. Когда ставили Достоевского, начали с ним переговоры, но они кончились ничем. При постановке «Двенадцатой ночи» Шекспира обратились снова к нему. Он пришел спокойный, улыбающийся, с длинной бородой, непохожий ни на одного театрального художника. Тихо и подробно расспрашивал о тексте пьесы, о сокращениях и изменениях. Очень спорил о двойниках — ему казалось, что Себастьяна должна играть одна актриса, а Виолу — другая, что не надо добиваться иллюзии в сходстве.

Фаворский не говорил об оформлении. Он присутствовал на репетициях и внимательно слушал всех нас. Присматривался к лицам актеров. Если к нему обращались с вопросом, всегда отвечал ясно и точно, на все он имел свою, всегда обоснованную точку зрения.

Многие говорили: «Фаворский никогда не работал в театре, не знает сцены, вы с ним погибнете».

Но глубокое спокойствие Фаворского смущало скептиков. На репетициях он сидел в стороне и легко смеялся всякой остроумной актерской выдумке.

Он еще раз внимательно прочел и изучил составленный нами из разных переводов текст пьесы и на некоторое время исчез. Затем он стал посещать сцену, смотрел и молчал. Садился в бельэтаже пустого зрительного зала и оттуда опять молча смотрел на сцену.

Глядя на Фаворского, рабочие качали головами. Они прозвали его Борода. Сначала Фаворский расспрашивал рабочих о технике сцены, а затем роли переменились: он быстро и точно усвоил технику и сам стал советовать, указывать и направлять.

Мы просматривали в макетной каждый новый набросок,

Фаворский всегда ждал и просил критики. Он бывал доволен, когда мы чего-либо не понимали, спрашивали, вносили свои предложения. И так как он ничего не делает случайно, нечаянно, то немедленно же объяснял и обосновывал необходимость сделанного, правда прибавляя обычно: «А можно и иначе, можно и лучше».

И менял охотно. Но опять-таки совсем не случайно, а продуманно. Работая над макетом, он снова стал заходить на репетиции, иногда минут на 20—30, и все время следил за внутренним развитием пьесы. Если к нему не обращались за советом, он молчал. Но молчал лишь в тех случаях, когда бывал согласен с нашей трактовкой отдельных сцен. В противном случае он, ласково улыбаясь, говорил: «А ведь это очень плохо».

Мы сразу договорились с Фаворским: и ему и нам хотелось показать фантастическую страну, праздничную комедию. И нам и ему не хотелось натурализма.

Репетициями Фаворский очень интересовался и увлекался, особенно если они проходили без грима, бутафории и декораций. В это время он изучал лицо, походку, фигуру, внутренний образ актера. Нас изумляло, что он все знает,— такой безобидный с виду, он знает все роды оружия, приемы фехтований и т. д.

Одновременно с макетом Фаворский начал работать над костюмами, беседовал с нами о том образе, который каждый из нас видел в исполняемом им персонаже, но я не скажу, чтобы он выполнял заказы актеров,— совсем нет! Все его костюмы были неожиданными, и актер долго рассматривал эскиз, долго с ним сживался. А потом уже не мыслил другого костюма. Фаворский впитывал в себя требования актеров, но подчинял их общему стилю, общей гамме, и ему нельзя сказать: «Лучше сюда зеленую точку», «Нельзя ли рукава короче», «Можно синий берет». Его надо убедить в том, что костюм не годится, и тогда он перерисует его наново, но опять-таки по-своему. Его костюмы глубоко продуманы, они связаны друг с другом, они дополняют текст, подчеркивают стену, окно, в его костюмах нет поэтому случайных подробностей,— они оригинальны, неожиданны и вместе с тем дают точное представление об образе.

Встреча актера с готовым костюмом всегда бывает трудной, ибо, надевая костюм, актер как бы надевает на себя и свой внешний образ. Он волнуется, разочаровывается или, напротив, радуется. Так, костюмы Антонио, Виолы, Марии и сэра Тоби сразу понравились актерам. А с костюмом и париком Оливии пришлось помучиться. На наши высказывания о том, что внешний вид Оливии должен быть более красивым, что костюм ей должен, как говорят, «идти», Фаворский заявил, что красота на сцене должна прежде всего удивить зрителя, поразить его. Поэтому он искал оригинальности в облике, а не красивости. И в этом споре он победил. Всех женщин Фаворский убеждал играть без каблуков. И хотя всем хотелось быть выше ростом, мы подчинились ему, так как поняли его мысль о свободной, широкой походке.

Когда репетиции были перенесены на сцену, Фаворский постоянно приходил в зрительный зал. Он следил за тем, чтобы обыгрывалась вся сцена, и, следя за игрой, убирал и переставлял скамейку, переносил дверь и т. д. Все должно было жить, стать нужным актеру. Его декорации, его колонны как бы диктовали

режиссеру и актерам, как надо ходить по сцене — в глубину ли, в сторону ли; мы, как говорят, не были пришиты к авансцене. Это мы чувствовали, когда смотрели макеты, но на практике это оказалось восхитительным. Это давало свободу, широту движений, встреч, переходов. Это радовало глаз, и мы почувствовали себя на сцене по-новому. Я помню, как мы расставили придворных, поджидавших Виолу в тот момент, когда она на авансцене разговаривает с Оливией. Они стоят свободно, спокойно в самой глубине, на фоне задника, и верилось, что они стоят на какой-то фантастической улице, где масса воздуха, солнца.

Мне кажется, что декорации совсем не должны показывать зрителю всех подробностей, всех деталей, точно копирующих то, что он видит, ощущает и чувствует у себя дома, в своей комнате. В таких случаях ему становится скучно, мысль его в это время не работает, зритель не дополняет спектакля своей фантазией, делает его ленивым. Мне кажется, что в «Двенадцатой ночи» этого нет. Здесь зритель фантазирует... До сих пор почти никто не спросил нас: «Почему дома такие маленькие?», «Почему деревья нарисованы?»

Мой режиссерский опыт еще очень невелик, но и по актерской своей работе я знаю, как важно, чтобы художник творил спектакль вместе с режиссером, вместе со всем коллективом, что, между прочим, бывает очень редко.

Мне непонятно, когда говорят, что или художник должен подчиняться воле режиссера, или режиссер — воле художника. Они должны делать одно дело. А если режиссер и художник не могут сговориться, значит, им незачем вместе работать. Когда я в чем-либо уступаю Фаворскому, значит, он прав, и я сама начинаю хотеть того же. И наоборот. Иначе и не может быть, ибо мы вместе создаем один спектакль. Талант Фаворского, его ум и вкус, наконец, его культурный уровень всегда будут оказывать влияние на людей. Но немало дали Фаворскому и мы — актеры и режиссеры, работая с ним вместе. Мы показали ему, что такое театр, мы рассказывали, чего мы хотим от пьесы и что мы в ней любим.

Фаворский — художник, с которым я хотела бы всегда работать. Он не «оформляет» пьесу, а «выражает» ее; он не выполняет заказы, а по-своему творит ту мысль, которую хотят выразить создатели спектакля.

Ему совсем не безразлично, как и кто играет, ибо он вместе с театром создает целое произведение и каждая часть в нем ему важна и дорога.

«Испанский священник» Флетчера увлек нас той же бурной комедийной стихией, от которой мы еще не остыли после шекспировского спектакля. Он даже в чем-то — по настроению, вероятно — был продолжением «Двенадцатой ночи» [...]

Меня не удовлетворили эскизы костюмов, показанные Лентуловым, и я кинулась к Фаворскому, который был членом художественной коллегии театра. Кряхтя и причитая по поводу профессиональной этики (и совершенно напрасно, потому что Лентулов во всем с ним согласился без всякой обиды), он все-таки

не устоял перед моими мольбами и нарисовал два дивных туалета: одно платье — бархатное, божественно голубого цвета, которое потом оказывалось расстегнутым на спине, другое — шелковое, золотисто переливающееся,— в нем я танцевала с Благонравовым в финале, празднуя победу свободы и любви. Но от Владимира Андреевича я требовала ответа и на более сложный вопрос — как играть красоту? Мне приходилось изображать женщин интересных, привлекательных, но здесь было совсем другое. О красоте Амаранты все говорят задолго до ее появления на сцене. Значит, ее выход обязывает к чуду, к красоте несказанной, невиданной,— где же такую взять? Я была серьезно обеспокоена этим обстоятельством. Фаворский стоял на своей вечной позиции: публику нужно ослепить не красотой — на всех все равно не угодишь,— а неожиданностью.

— Послушайте,— сказал он, подумав,— а что если сделать белокуро-розовый парик? Это будет так необычно, что все сразу удивятся и поверят, будто вы красавица.

Он, как всегда, оказался прав. Когда мое старательно и искусно загримированное лицо украсила затейливая прическа из сказочно розовых волос, проблема внешности Амаранты была решена.

...Берсенев решил ставить пьесу французского драматурга Деваля «Мольба о жизни» [...]

Действенным было и оформление Фаворского. Обстановка дома Массубров позволяла судить о хронологии событий, об изменениях в моде, о степени богатства, но в ней всегда ощущалась пошлость буржуазной семьи не слишком хорошего тона. Взгляд художника, как и режиссера, вышел за пределы уютных комнат — за их стенами возникли воздушные конструкции-символы: сначала старого Парижа — собор Парижской богоматери, потом технического прогресса — Эйфелева башня. И душная мягкая мебель, и хрупкие очертания парижских достопримечательностей — все трепетало в неверном свете, казалось ненадежным и зыбким. А костюмы! Как и в «Двенадцатой ночи», они выражали эпоху, характеры, диктовали артистам манеру игры, поведения на сцене. Ко мне Владимир Андреевич, учитывая возрастную сложность роли — от девушки до старухи,— относился с необыкновенным вниманием. Вместе мы пошли по магазинам выбирать материи на туалеты Женевьевы,— он не просто разбирался в тканях, а совершенно по-женски угадывал, как они будут выглядеть в готовом виде, пойдут ли к лицу и выразят ли сущность моей героини на разных этапах.

В последней, самой ответственной сцене Фаворский совершил диво дивное. Женевьева должна быть старой, потолстевшей, смешной, жалкой, но с остатками уверенности в себе той женщины, какой она была в «молодых» актах. Фаворский придумал красивое коричневое платье, отделанное тонким мехом, который он сам разрисовал под шкуру леопарда. Уже сам этот костюм проявлял что-то зверино-хищное в характере Женевьевы. Оставалась важная проблема фигуры раздавшейся «маленькой птички». Художник отклонил применявшийся тогда для утолщения ватник — в толстой, мешковатой женщине не осталось бы и следа от былой

стройности. Он, как скульптор, лепил деформированное тело Женевьевы, обкладывая меня отдельными толщинками, им самим изготовленными. Результат получился поразительный — из платья, фасоном предназначенного для молодой, изящной женщины, беззастенчиво выпирали грузные формы: груди было тесно в обтянутом лифе, талия казалась неестественно перетянутой, под буфами рукавов угадывались располневшие плечи. Венчал все это великолепие игривый белый беретик на рыжих крашеных волосах. При таком внешнем образе не почувствовать, не сыграть сильно, верно — просто грех. Я и сыграла. Но всегда помнила, как обязана своим успехом — помимо всего прочего — незабвенному Владимиру Андреевичу.

Н. И. Харджиев

В 1931 г. в издательстве «Молодая гвардия» должна была выйти моя книга «Несчастные приключения нижегородского купца Василия Баранщикова» — пародийная историко-биографическая повесть с полукомическим главным персонажем. С рукописью случайно ознакомился Фаворский, изъявивший желание взять на себя художественное оформление книги. Известием об этом я был очень обрадован. Меня восхищали гравюры Фаворского к «Книге Руфь», новеллам Мериме, к повести моего приятеля Георгия Штορма «Труды и дни Михаила Ломоносова», и я помнил трогательный рассказ одного из учеников художника о том, как его сын задал ему наивный, но коварный вопрос: «Есть ли на свете самое большое число?» Владимир Андреевич: «А ты пойди к отцу Павлу и спроси: он знает всё». Мальчик убежал и вернулся, крича: «Отец Павел сказал, что есть».— «Ну, значит, есть»,— спокойно ответил Владимир Андреевич, не отрываясь от работы.

П. А. Флоренский проживал тогда в Загорске и был ближайшим соседом Фаворского.

После короткого телефонного разговора Фаворский меня посетил. Я повел его в Исторический музей, где с разрешения администрации работал в самом книгохранилище. Там я показал Владимиру Андреевичу ряд редких изданий XVIII века, послуживших материалом для написания повести. Старинные книги он рассматривал с большим интересом, особенно те, которые были иллюстрированы «лубочными» гравюрами на меди.

По его приглашению я провел целый день в Загорске.

Его старший сын показал свои работы — небольшие деревянные скульптуры.

Потом Владимир Андреевич мне сказал:

— Он очень молод, поэтому ему работается легко. Он еще не знает, какие трудности его ожидают.

Второй сын Фаворского Иван, в отличие от степенного Никиты, был весельчак и шалун.

За обеденным столом сидела слепая старуха с приятным голосом, дальняя родственница Фаворских. Она встречалась с Герценом.

После обеда малолетняя Маша, этакая нарядная куколка, уселась на подоконнике и горделиво поглядывала на улицу.

— Почему ты тут сидишь? — спросил Никита.

— А пускай все видят, какая я хорошая.

Ранним вечером — прогулка вдоль стен лавры. Косые лучи закатного солнца. Тишина. Безлюдье. И что же? Неторопливое повествование Владимира Андреевича заселило зеленое холмистое пространство ратниками XVII столетия, русскими и польскими. Это был подробный и живой рассказ очевидца!

Для моей книги Фаворский сделал две гравюры (обложка и фронтиспис), но повесть осталась неизданной: Главлитом был наложен запрет.

Однако история издания «Несчастных приключений Василия Баранщикова» не окончилась.

В 1933 году повесть под заглавием «Янычар» была напечатана в журнале «Звезда», после чего Николай Тихонов передал ее в «Издательство писателей в Ленинграде».

Я поехал в Москву, чтобы известить об этом Владимира Андреевича. Он вставил в композицию обложки новое заглавие и, кроме того, сделал суперобложку (тушь), которую я помню не вполне отчетливо. Помню женскую фигуру с откинутыми назад волосами — в надземном пространстве с луной и звездами.

Две доски и рисунок суперобложки, тщательно упакованные Владимиром Андреевичем, я доставил в издательство. А финал был таков: книгу издали без суперобложки, доску с гравюрой для обложки раскололи и заменили отвратительным клише. Уцелел только фронтиспис. Суперобложка исчезла.

С чувством неизгладимой вины перед Владимиром Андреевичем я вручил ему обломки «кораблекрушения».

О книге были критические отзывы, отрицательные и положительные. Но для меня наибольший интерес представляли устные и письменные высказывания поэтов, которым моя повесть чем-то понравилась — Михаила Кузмина, О. Мандельштама, Бориса Лапина, Э. Багрицкого, Н. Тихонова (он был издательским редактором книги).

У меня этой книги, изданной в количестве 5500 экземпляров, нет. Она стала библиографической редкостью.

Первоначальный вариант обложки и фронтиспис экспонировались на двух прижизненных персональных выставках Фаворского (в 1933 и 1964 гг.).

Не буду вспоминать о всех встречах с Фаворским (их было немало).

Вот одна из ранних встреч, в его маленькой мастерской на улице Кирова. Гости: Иван Александрович Аксенов и я. На столе бутылка водки, черный хлеб, соленые огурцы и крупные куски огромной селедки.

Спор о метафоре «вообще» и о метафоре в изобразительном искусстве.

Спорили долго. К сожалению, все высказывания в голове моей смешались и я уже не могу восстановить того, что было сказано Фаворским.

Выставка Татлина в ГМИИ (май 1932 г.). Выставка «Летатлина». Под потолком висят три птицы. Одна — скелетообразная и две, обтянутые белым шелком. На стенах: чертежи, фото, книга Н. Пунина о Татлине. С изумительным мастерством обработанная черная доска (черная «слоновая кость»), на ней красной краской написано: «Лучше меньше, да лучше». Публика малочисленная, явно недоверчивая и скучающая. Очень усталый Татлин. Каждому вопрошающему терпеливо отвечает:

— Нет... Еще не летал... Не пробовал...

Неожиданная встреча с Фаворским.

Пристально и неодобрительно смотрел Владимир Андреевич на татлиновских птиц.

— Я думал, что летатлин — созерцательный эстетический образ. Оказывается: интересный механизм. И до чего натуралистично. Птица летает по-птичьи. А тут как будто человек в галку спрятался.

Я возразил:

— Ведь «интересные механизмы» создавал и Леонардо да Винчи, дерзновенно разомкнувший магический круг искусства.

Владимир Андреевич — не без хитринки — улыбнулся:

— Я предвидел, что вы вступитесь за своего Татлина.

Через 20 лет, когда основоположника конструктивизма хоронили, Фаворский кратко, но чрезвычайно метко его охарактеризовал: Татлин — сказочный мастер с золотыми руками. Только эти надгробные слова и запомнились.

Конец 1932-го или начало 1933 года. Выставка «Художники РСФСР за XV лет (1917—1932)». В каталог удостоились попасть не все участники выставки. Так, например, в нем отсутствуют имена Малевича и его учеников. Их работам предоставили короткий и безоконный коридор, освещаемый тусклыми электрическими лампочками. Здесь я столкнулся с Фаворским, остановившимся у женского портрета Малевича («Женщина с красной тростью»).

— Не кажется ли вам, Владимир Андреевич, что это — лучшая вещь на выставке?

Фаворский утвердительно наклонил голову.

1953 год. Просторная мастерская в последнем жилище Фаворского. Я принес ему кипу фотоматериалов. Владимир Андреевич принял предложение издательства «Советский писатель» оформить мою повествовательную биографию П. А. Федотова. Он оставил у себя весьма недурной портрет кадета Федотова, нарисованный его современником Стромиловым.

Тогда же он показал мне свои гравюры к «Борису Годунову», которые, на мой взгляд, нельзя отнести к числу лучших его произведений. Но меня почти загипнотизировал пронзительный ритм орнамента, обрамляющего одну из гравюр, чередование тонких волосяных линий и удлиненных овалов. Я подумал: не скрыт ли в характере этого орнамента какой-то тайный смысл, трагический и зловещий. На мой вопрос Фаворский ответил:

— Да, он должен вызывать ощущение вкуса крови в горле.

Оформить книгу о Федотове к сроку ему не позволили различные обстоятельства, и он известил издательство о своем отказе.

В 50-х годах я познакомил его с Ахматовой. Встретились у входа в издательство «Художественная литература».

Через некоторое время Владимир Андреевич нарисовал ее портрет. Не знаю, сохранился ли этот рисунок. Ахматовой портрет не понравился («мужеподобный»). Не нравился ей и портрет работы М. Сарьяна (масло), превратившего ее в «этнографическую» обитательницу горного аула. Зато она охотно позировала А. Тышлеру, чьи рисунки считала наиболее удачными своими изображениями.

Большая выставка работ Пикассо в ГМИИ (1956) в связи с 75-летием со дня его рождения.

Встретился с Фаворским у портрета Элен Пармелен. Чтобы узнать мнение Владимира Андреевича, я скороговоркой изложил собственное:

— По-моему, это обновленный Ван Гог. Звучные цветовые отношения, динамизм конструкции, экспрессия образа — всё ван-госовское, но интерпретированное «голосом» другой эпохи.

Владимир Андреевич еще раз взглянул на портрет и сказал:

— Пожалуй, вы правы...

В том же 1956 году состоялась выставка французского искусства XIX века (из французских музеев).

Четыре прославленных картины Делакруа («Свобода ведет народ», «Арабские комедианты», «Георгий Победоносец», «Одалиска») и одна малоизвестная и не упоминаемая даже в огромном дневнике самого художника: «Битва при Пуатье» (1356).

Именно эта картина и привлекла наибольшее мое внимание.

Никакой виртуозности, ничего общего с конвульсивной живописью великого романтика. В художественной практике Делакруа это уникальная композиция. Статика. Мертвенная неподвижность. Пустынное беззащитное поле битвы и в центре — небольшая группа французских воинов, окруживших своего короля, обреченного на пленение.

Но самое удивительное — живописная фактура, «бедная» по тембру, шероховатая и вместе с тем драгоценная.

По счастливой случайности, тут же оказался Владимир Андреевич, и он одобрил мой выбор.

Этим (третьим) совпадением с Фаворским в «ви́дении» я был обрадован, как школьник, выдержавший трудный экзамен.

И пожалел о том, что знаменитый гравер давным-давно прекратил свои занятия живописью.

Хоронили Фаворского в необычайно морозный декабрьский день. Меня поразили кисти его рук, похожие на корни могучего дерева. Вспомнились титанические руки Микеланджелова «Моисея».

V

М. В. Фаворская-Шаховская

В детстве, изначально, каждому человеку свойственно считать своих родителей лучшими из людей, и счастлив тот, кто и взрослея может сохранить это чувство.

Для меня отец непреложно был и остался навсегда самым лучшим на свете человеком.

Детство в Загорске было таким, о котором можно только мечтать, несмотря на все трудности быта, нехватку денег, болезни стариков.

Московская жизнь отца в тридцатые годы, как я теперь понимаю, была очень трудной: всяческие гонения, потеря самых близких друзей, постепенная гибель его детища — Вхутемаса, тревога за судьбы учеников. Но когда он приезжал к нам на выходные в Загорск, то, переступая порог дома, сознательно отметал все это: здесь он был со своей матерью, женой, детьми, и это, наверное, было спасением.

В день его приезда нас с братом Ваней укладывали в обычное время, но мы не спали, ждали звуков открываемой двери, отцовского бодрого голоса, маминого радостного, и тогда мчались в ночных рубашонках в прихожую и кидались в его морозные объятия, в чудесный запах заиндевелой бороды. Иногда с ним приезжал и Никита, тогда было еще больше радости.

Оба привозили тяжелые рюкзаки с едой, разбирать их тоже был ритуал, который нам разрешался, несмотря на позднее время, и всякая малость так нас радовала!

Почти весь следующий день отец принадлежал нам — детям. Обязательно была далекая прогулка в лес. На обратном пути отец сажал меня к себе на плечи, а зимой, когда все ходили на лыжах, привязывал на длинной веревке к своему поясу. Он шел ровно на широких старых лыжах, а я поспевала сзади на своих маленьких.

Летом и осенью набирали букеты — для бабушки Ольги Владимировны,— она рисовала цветы.

К обеду приходил кто-нибудь из загорских знакомых или приезжали из Москвы. Почти всегда бывала тетя Таня, папина двоюродная сестра,— художница Татьяна Николаевна Грушевская.

Обедали все вместе, не спеша, бабушка разливала чай из самовара (как на гравюре отца к Маршаку).

После обеда отец отдыхал. Через час я его будила. Помню, что всегда хотелось его поскорей разбудить, а бабушка не позволяла.

Вечером снова приходили друзья, была музыка, пение и всегда за ужином горячие разговоры об искусстве, когда мы с братом

уже лежали в кроватках. Нам, детям, в Загорске было хорошо, родителям же было трудно, и мечта о доме в Москве постоянно присутствовала.

Смутно помню, как Тося Зеленский, которого отец любил, говорил о квартире на Масловке. (Видимо, тогда построили первые дома городка художников, и многие члены МОСХа получали там квартиры, были среди них и гонители Фаворского.) Отец не захотел жить рядом с людьми, которые подвергали его в то время травле. Он надеялся сам построить себе жилье и мастерскую, ни у кого не одалживаясь.

Так возникла идея строительства дома вместе с друзьями-художниками — Ефимовыми и Кардашовыми.

Мы, младшие дети, конечно, ничего не знали о тех гонениях, которым подвергался отец в то время. Приведу только один случай, который ярко врезался в память и остался на всю жизнь детским недоуменным вопросом.

Большая площадь перед Троице-Сергиевой лаврой, мы с мамой идем по булыжной мостовой, мама ведет меня за ручку, булыжники крупные, значит, я еще очень мала.

На столбе посреди площади разговаривает круглый черный репродуктор. Я не понимаю его слов. Но мама останавливается под столбом и слушает. Потом печально говорит: «Опять Бескин нашего папочку ругает», и мы идем дальше.

Бабушка Ольга Владимировна не дождалась переезда в Москву, умерла в Загорске. Без нее мы поселились в новом московском доме. Я пошла учиться в 4-й класс. Наше счастливое загорское детство кончилось. А вскоре грянула война.

В детской памяти остаются отдельные моменты жизни, словно озаренные яркой вспышкой, попробую описать такой момент.

Это было в октябре, когда немцы подошли совсем близко к Москве и в городе была паника.

Вблизи от нашего дома проходит дорога на восток — Горьковское шоссе (бывшая Владимирка). В эти дни здесь двигался сплошной поток людей и машин, бегущих от немцев. Я ходила смотреть на это невиданное доселе зрелище, стояла, словно на берегу реки, которая текла медленно, со скоростью пешехода,— день и ночь: шли люди с детьми, с детскими колясками, ехали на велосипедах, и машины медленно двигались в этом потоке. Тогда я впервые поняла, что такое беженцы.

Казалось, невозможно оставаться, надо уезжать. Отец в то время нигде уже не преподавал, он пошел в МОСХ. Там сказали, что будет поезд, где художникам дадут вагоны.

Мама была больна сердцем, но мы собрались и на другой день были на вокзале. Никиты уже не было с нами,— он ушел в ополчение, а Ванин возраст еще не подошел, так что нас было четверо.

Мы просидели на вокзале двое или трое суток: поезда не было. Все как-то приспособились к вокзальной жизни,— стали толпой серых людей, притулившихся на вещах; родные, остающиеся в Москве, приходили нас навещать. И вдруг среди серой толпы яркое видение — молодая прекрасная пара: мужчина постарше с темными глазами и бородкой на французский манер, он курит трубку и, улыбаясь, что-то говорит отцу, а сам смотрит на девуш-

ку, и все кругом смотрят на нее: она похожа на розу в первом расцвете и полной гармонии линий. Очень светлая блондинка, такая белая, розовая и золотистая, что невозможно не смотреть.

В тот момент я поняла, что вижу настоящую красавицу. Это была Настя Бруни, племянница папиного друга Льва Александровича Бруни. А мужчина — скульптор Саул Рабинович, недавно приехавший из Парижа. Кажется, они не видели ничего кругом и ехали куда глаза глядят.

Поезд подали ночью, как раз началась бомбежка. Завыли сирены, все кинулись в поезд, совали вещи в окна. Когда я протискалась в вагон, то увидела странную картину: перед отцом стоял на коленях какой-то мужчина и произносил торжественные слова благодарности. Вместе с воем сирен и всей ночной тревогой впечатление было мистическое.

Потом оказалось, что нам на четверых дали купе (наверно, благодаря заботе Сергея Васильевича Герасимова). А человек, стоявший на коленях, провожал двух женщин и мальчика, и для них не было места. Они ехали от еврейского театра. Отец, конечно, пустил их к нам в купе, где нас стало семеро.

Наш поезд ехал ровно месяц, и мы не знали, куда приедем в конце концов, привыкли жить на колесах, сложился даже какой-то уклад жизни.

Когда долго стояли где-нибудь в поле, быстро разводили костерки, что-то варили, вдруг поезд дергался, хватали, обжигаясь, варево, вскакивали на ступеньки. Помню, очень долго стояли на разъезде Воденяпино, вблизи не было жилья, но какие-то крестьяне привезли на телеге мясо, можно было купить или выменять.

Помню у костра на корточках Василия Алексеевича Ватагина, он с видом первобытного человека жарил мясо на палочке — спокойно и привычно, словно всю жизнь так питался.

Иногда на станции выдавали ржаные сухари — очень вкусные, а то ничего не было.

В купе было довольно тепло, а в коридоре холодно. Там ехали молодые артисты, говорили, что это ученики Мейерхольда. Отец пускал их по очереди греться с условием, чтобы рассказывали что-нибудь. Эта студия уже поставила собственную постановку «Город на заре». Их предводитель, красивый молодой человек, много рассказывал интересного.

Мне полагалось спать на третьей полке и не слушать взрослые разговоры. Но я, конечно, не спала. Он рассказывал о прощальном ужине, когда не было сервировки и Мейерхольд как-то особенно раскатил по столу золотые апельсины, и это было их прощанье с учителем, рассказывал о Маяковском, как ставили его пьесы, и наш рассказчик должен был танцевать с актрисой танец любви, и он так танцевал, что решили, что он должен на ней жениться. В этом месте мама проверила, сплю ли я, так что пришлось притвориться.

Конечно, я не все понимала, но какие-то главные моменты запечатлелись очень ярко, а непонятность и недосказанность еще прибавляли чудес.

Приходил к нам Татлин, играл то на бандуре, то на гитаре и пел очень разное. Под бандуру были старинные народные песни, а под гитару романсы. Кажется, я тогда же запомнила

два: «Андалузская ночь горяча-горяча...» и «Фонари, фонарики». «Фонарики» — известный романс, а «Андалузскую ночь» я ни от кого больше не слышала. Думаю, что отец любил Татлина.

В нашем поезде ехали два художественных института — студенты и преподаватели Суриковского и МВХПУ (позже получившего название МИПИДИ).

И вот в поезде отца пригласили преподавать в МВХПУ (видимо, тоже позаботился Сергей Васильевич).

Так отец получил работу.

Один раз я побежала за кипятком, набрала, а поезд тронулся. Я вскочила на подножку другого вагона, а дверь оказалась закрыта. Большой перегон висела с этим чайником кипятка. Когда прибежала в свой вагон, отец ничего не сказал, только был бледный, а мама, к счастью, не знала. В то время отстать было страшно.

Мы так привыкли к этой вагонной жизни, что было странно покидать поезд, когда наконец приехали в Самарканд. И вот нас куда-то везут по городу, снова мы — неприкаянная толпа серых людей с вещами, одно слово — беженцы.

И вдруг перед нами вырастает чудо — синее, как небо, высокое и прекрасное — Регистан, со своей площадью, минаретами, узорными древними стенами. Пораженные его красотой, мы смотрим и не можем насмотреться. И что же? Оказывается, именно сюда мы приехали. Мы будем жить в Регистане, любуясь ежедневно его утренней, вечерней и ночной красотой.

В первую ночь мы ночевали во дворе под открытым небом. Постелили на каменные плиты, что было, и легли. Долго не спали. Над минаретами ярко светили непривычные созвездия южного неба. Отец говорил об этих созвездиях. Потом мы заснули. Холодно не было, хотя на другой стороне двора — теневой — лежал мимолетный самаркандский снег.

Позже нам дали келью во дворе Тилля-Кари, в правом углу двора, что ближе ко входу.

Отважусь привести свои тогдашние стихи, т. к. они отразили тот момент нашей жизни, а также то воспоминание, которое я получила.

Как ты огромен — Синий Регистан!
С стрижами в небе и людьми у ног.
Ничтожен пред тобой людской шумящий стан.
И жизнь кипящая вокруг словно поток.

За древнею стеной хранится бережливо
Особый тихий мир, объятый полусном,
И ниша каждая гордится молчаливо
Своей майоликой и вырезным окном.

Ты стар, и нам твоих годов не счесть.
Тебя мыл дождь и накаляло лето.
Как интересно было бы прочесть
Узоры на стенах и минаретах.

Нас много от родимых очагов
Бежало из земли, бомбежками изрытой,

В твоих стенах приобрели мы кров,
Мы под твоей суровою защитой.

В Регистане наша семья прожила два года. Отсюда отец посылал запросы о Никите, от которого уже не было писем. Здесь мы с мамой болели сыпным тифом, отец и Ваня ухаживали за нами. Мама болела очень тяжело. Помню, в конце моей болезни Ваня остриг мои свалявшиеся золотистые косички и сжег. На тогдашних рисунках отца и мама, и я стриженые. Потом Ваня ушел в армию, и мы остались втроем.

Ваня был очень красивый, самый красивый из нас троих. У него были ярко-зеленые глаза, мама шутила: «как крыжовник», горбатый дервизовский нос и темные брови на белом лице.

Остался последний отцовский портрет, где он сидит в плетеном кресле.

Удивительно, как отец мог тогда работать и создать столько! Самаркандские работы отца, как мне кажется, занимают особое место в его творчестве, потому что жизнь и смерть тогда все время были рядом...

А. Н. Бруни

Мне, самой обыкновенной, непримечательной старушке, вроде бы и нечего соваться со своими рассуждениями о таком замечательном художнике и человеке, как Владимир Андреевич, но судьбе было угодно ненадолго соприкоснуть наши жизненные пути в труднейший период военного лихолетья по дороге из Москвы в Самарканд и в самом Самарканде в 1941—42 годах. Я думаю, что, если расскажу то, что помню, это только добавит несколько штрихов к портрету удивительного человека, память о котором свято чту, буду чтить, пока сама жива, и детям, и внукам завещаю то же.

Владимир Андреевич был очень близок и дружен с дядей, братом моего отца — Львом Александровичем Бруни. Я, еще девочкой 14—15 лет, впервые увидела Владимира Андреевича в квартире дяди и сразу полюбила его за то, что он любит дядю Леву и носит бороду, как мой отец, которого я потеряла 13-ти лет. Дядю Леву любили все. Владимир же Андреевич, как казалось мне, девчушке, любил его особенно. Взаимная любовь этих двух людей, уже пожилых, была так высока, сильна и трогательна, что глубоко запала мне в душу. Они буквально светились от радости свиданья и не могли наговориться. Сидели на старинной деревянной кровати, заменявшей диван, обнявшись, т. е. положив друг другу руки на плечи, счастливые, улыбающиеся, оживленные, не замечали ни времени и никого кругом. Говорили они, конечно, об искусстве. Но мне было малопонятно, я не запоминала, о чем говорилось, но очень хорошо я понимала, что оба эти человека необычайно добры и поэтому так близки, дороги друг другу.

Доброта, мягкость, сердечность Владимира Андреевича выделяли его среди других людей в духовном смысле так же, как богатырское телосложение, высокий рост, красота и могутность — в физическом. Один случай особо запал мне в душу. Это было на именины Владимира Андреевича, вероятно, вскоре после войны. Мы приехали в Новогиреево с тетей, Ниной Константиновной

Бруни; Владимир Андреевич встретил нас в садике необычайно красивый, праздничный, радостный, в нарядной чесучовой блузе, по которой чистым серебром рассыпалась пушистая блестящая борода. Пока Владимир Андреевич здоровался и принимал поздравления тети Нины, я стояла около кустика, ждала своей очереди и грустно подумала, что если бы отец был жив, то и у него, наверно, уже была бы такая же красивая серебряная борода; слезы навернулись на глаза совсем не ко времени, мне было стыдно, неловко... Но добрый, мудрый Владимир Андреевич понял меня, как бы прочел мои мысли: сам обнял меня, лицо мое оказалось как раз на уровне его бороды, он прижал мою голову к своей груди и ласково погладил несколько раз по волосам, успокаивая меня, дал время осушить слезы, потом поцеловал в лоб и сказал: «Ну и молодец, ну и хорошо!» Долго, еще годы спустя, я помнила эту отеческую ласку и как бы чувствовала прекрасную руку Владимира Андреевича на своей голове...

Мне выпало особое счастье — ехать ровно месяц в одном поезде Москва—Самарканд и жить в семье Владимира Андреевича около четырех месяцев трудной зимой 1941/42 года в Самарканде, в знаменитой мечети Регистан. Худжра во дворике Тилля-Кари была тесна, она рассчитывалась строителями на одного студента медресе, а семья Фаворских состояла из четырех человек: главы семьи, его супруги Марии Владимировны, маленькой дочери Машеньки и сына Ивана. Ваню, правда, вскоре взяли в армию и направили в военное училище. Но когда я пришла в худжру Фаворских, то они сразу же, узнав, что мне негде жить, сказали: будешь жить с нами, в тесноте не в обиде; а Владимир Андреевич добавил, что чем больше народу, тем теплее.

Маленькая Машенька, прелестная, тоненькая, изящная девочка, чертами лица похожая на отца, школьница 3—4 класса, начала ко мне ласкаться и уговаривать, чтобы я не плакала, потому что слезы портят красоту. Голосок у нее был так нежен, высок, все было настолько трогательно, что я сквозь слезы улыбалась, и все заулыбались ласково, как будто я была родной им человек. На другой же день Владимир Андреевич поговорил с директором Художественно-промышленного училища Барышниковым и похлопотал, чтобы меня оформили натурщицей. Мне дали рабочую карточку (500 г хлеба в день); благодарность моя не имела границ...

Владимир Андреевич всегда вовремя утром уходил на уроки преподавать рисунок и композицию; иногда он возвращался довольно скоро, потому что и студенты и натурщики замерзали в холодных, случайных помещениях, приспособленных под студии. Владимир Андреевич никогда не говорил, что озяб, что ему холодно, он рассказывал только о том, что вот очень озяб красивый натурщик, мальчик-таджик, посинел весь, а у ребят карандаши из рук выпадали, пальцы замерзли до потери чувствительности... Вообще за всю долгую, страшно голодную, трудную зиму 1941/42 года я ни разу не слышала от Владимира Андреевича ни одной жалобы или недовольства по поводу неудобств, голода, холода, тоски о сыновьях или тревоги за их судьбу...

Старожилы Самарканда говорили, что та зима была особенно холодной: дескать, приняли миллион эвакуированных из холод-

ной России, вот и навезли холода, какого отродясь не бывало.

Местный художник Калантаров однажды пришел к Фаворским и сразу понял, что Владимир Андреевич страшно тоскует о творческой работе. В худжрах не было электрического света, да и окна, в нашем понимании, тоже не было. Над дверью узкое пространство за решеткой. Освещались коптилками, и, конечно, о гравировании нечего было и говорить. Экспансивный, с огромным орлиным носом Калантаров предложил Владимиру Андреевичу работу покрупней — резать деревянных кукол для национального кукольного театра.

Я думаю, что куклы не были нужны, а просто добрый Калантаров не мог видеть грустного Владимира Андреевича и понимал, что ему тяжелей всего отсутствие привычной и любимой работы. Он набросал эскизы персонажей узбекского театра кукол и горячо стал убеждать Владимира Андреевича, что если он согласится резать кукол, то они будут лучшими на весь Узбекистан, а впоследствии будут переданы в национальный театральный музей. «Собственно, нужны только головки и ручки, а вот племянница Л. А. Бруни (он кивнул на меня, что-то шившую) сошьет костюмы, они надеваются на руку кукольника, как рукавица, и куклы оживают на его трех пальцах». Владимир Андреевич не сразу, но согласился. Калантаров на другой же день опять пришел из Нового города (около 4-х км), принес нужные куски дерева. Работа началась! Как преобразился Владимир Андреевич: он как бы помолодел, распрямил могутные плечи, и даже ужасная худоба не стала так заметна. В один из дней, после обеда, мы с Владимиром Андреевичем дома были одни: Мария Владимировна ушла куда-то к соседям, а Машенька была в школе во вторую смену. С обеда прошло уже *несколько* часов (как говорит графиня Диана из «Собаки на сене»); под ложечкой привычно сосало от голода, а еды никакой — шаром покати. Я шила из лоскутков халат узбекскому Петрушке и часто поглядывала на вдохновенное лицо Владимира Андреевича. Заглатывала слезы, про себя проклиная фашистов и войну, из-за которых такому чудному, прекрасному человеку надо резать кукол голодному и еще улыбаться, чтобы не огорчать других. Лицо Владимира Андреевича, хотя и освещенное вдохновением, было бледным, несмотря на загар, осунувшимся, усталым. Видимо, он все же заметил, что я плачу, потому что вдруг громко сказал: «А ведь у нас есть сладкий лук (на стенке висела красивая гирлянда крупного лилового лука), ну-ка, очисти мне, пожалуйста, луковку!» Я стала сетовать, что нет ни крохи хлебца, что последний чурек съели с обедом. Владимир Андреевич ответил, улыбаясь, что этот узбекский сладкий лук, как яблоки,— его и без хлеба можно есть. Я быстро очистила и подала ему большую луковицу. Он кусал от нее, как от яблока, и похваливал, очень быстро съел и попросил очистить еще, потом еще... Уж не помню, сколько луковиц я очистила, помню только, что слез уж не скрывала: вроде бы от чистки лука плачу...

Куклы не были доделаны: одевать их было не во что, каждый лоскуток был на вес золота. Не знаю, сохранились ли головки и ручки, что были вырезаны Владимиром Андреевичем, но они

были очень хороши, просто прекрасны, как и всё, что делал этот художник.

Славного Калантарова мы вспоминали с добрым чувством.

Машенька, приходя из школы, тоненьким, нежным голоском выговаривала выученные новые узбекские слова. Произношение у нее было сугубо русское. Владимир Андреевич посмеивался и говаривал: «Вот всё недовольны, что попали в эту Азию, которая оказалась такой ...средней (острота студентов Худ. института и немногих оставшихся вывезенных из блокированного Ленинграда студентов Академии художеств), а ведь не было бы счастья, да несчастье помогло: Регистан был музеем, знаменитым на весь мир, и никогда бы мы не смогли не только жить здесь, в такой удивительной красоте, а даже войти внутрь худжры, даже если бы и одолели такой длинный путь, как путешественники. И Маша никогда не научилась бы узбекским словам и не имела бы друзей среди узбеков. В любой ситуации жизни есть и хорошие моменты, на них и надо сосредоточивать свое внимание, тогда легче пережить любую передрягу».

Прошло сорок четыре года. Я хоть и беру в кавычки, но, конечно, не помню точно, в какие именно фразы были облечены мысли Владимира Андреевича, но сами мысли отлично помню. Владимир Андреевич каждый день поражал мое воображение какой-нибудь новой удивительной чертой — силой духа, сверхтерпением, исключительной деликатностью, высоким строем мыслей и т. д. А то, что восхищает и удивляет, врезается в память.

Мария Владимировна заболела сыпным тифом. Температура была выше 40°, больная бредила, металась в постели, скидывала одеяло. Владимир Андреевич ухаживал за больной женой только сам: не спал ночами, сидел у постели, не отходя, накрывая неспокойную больную, менял компрессы на голове, смачивал воспаленные губы. Я умоляла Владимира Андреевича, чтобы он позволил мне сменить его в роли сиделки, но он не разрешал, объясняя, что, когда Мария Владимировна очнется от беспамятства, ей будет приятно увидеть у постели мужа.

Все имеет свой конец. Кончилась и эта, тяжкая для всей страны зима. Весной я получила известие, что мой брат с семьей эвакуирован из Москвы в Ташкент, и уехала к нему. Расставаться с семьей Фаворских было очень трудно. Мария Владимировна взяла с меня слово писать и сама мне писала ласковые и добрые письма. Два письма на обрывочках темной бумаги (её ведь тоже не было), без конвертов, со штампом «Просмотрено военной цензурой» до сих пор храню в своем архиве среди самых дорогих писем. Остальные до меня не дошли.

Через несколько лет после войны маленькая Машенька (ныне Мария Владимировна Фаворская-Шаховская) вышла замуж за близкого друга нашей семьи с самого детства, Диму Шаховского, которого мы очень любили.

Однажды я спросила Дмитрия Михайловича Шаховского, как он воспитывает своих ребят, уж очень выгодно они отличались от сверстников. Дима ответил, что он вообще не воспитывает их, сами воспитываются. «Ведь старшие еще хорошо помнят деда,

Владимира Андреевича, а что может быть лучше такого примера?!»

Вот на этой извечной проблеме «отцов и детей», которая в удивительной семье Владимира Андреевича Фаворского и не была проблемой, я кончаю свой рассказ.

М. А. Рабинович

Знакомство

Я был студентом 4 курса ЦХПУ, эвакуированного вместе с московским изоинститутом в Самарканд. Накануне утром (конец 1941) пришел к нам в «мужскую мечеть» (общежитие) А. П. Барышников (тогдашний директор ЦХПУ, впоследствии МИПИДИ) и объявил: «С завтрашнего утра в вашей (моей) группе будет вести рисунок и композицию В. А. Фаворский, а в вашей (другого курса) Р. Р. Фальк — живопись».

...Что мы, студенты, знали об этих художниках? Очень мало. Они профессора ужасного Вхутемаса, чуть не погубившего русскую реалистическую живопись, и, конечно, они формалисты...

В этот день мы занимались (наша группа) живописью. Преподавал известный многим поколениям студентов профессор Н. Х. Максимов. Обсуждая новость, он не рассеял наши сомнения, скорее, наоборот: «Это очень образованный, очень талантливый, очень умный и сильно влияющий художник, но не нашей, не русской школы, и с ним нужно быть осторожными. Подпав под его влияние, себя потеряете и художниками вряд ли будете».

Фальк в тот раз не упоминался. Между прочим, Максимов и одно время преподававший у нас А. В. Шевченко считались в группе художниками, в отличие от более или менее симпатичных, но скучных преподавателей. Суждение Николая Христофоровича было у нас очень весомым, тем более что его мнение было скорее всего и мнением С. В. Герасимова, авторитет которого был абсолютным. (Впоследствии, через много лет, узнал, что Фаворский был принят профессором ЦХПУ по рекомендации С. В. Герасимова.)

Вечером наше общежитие (примерно в 20 коек) обсуждало эту новость.

Три-четыре коптилки колебали темноту. Лица студентов освещались их же восклицаниями. Ярче всех лицо Лени К. Свирепо растерянные черные глаза и опухшее от голода (зима 1941 года!) широкое желтое лицо, блестевшие даже в темноте черные волосы а-ля Бродский: «Братцы, пропали! Тупой сухарь немецкий... Репина не любит и не признает! Понять у него ничего нельзя — одна заумь, ничему не научимся».

Выясняется: Л. К. уже встречался с Фаворским в каком-то учебном заведении и сбежал от него. Кто-то удивляется, зачем нам преподаватель-иллюстратор, если мы должны стать керамистами, металлистами-ювелирами и скульпторами по дереву? Кто-то соображает совсем просто: да не о нас там думают и не об искусстве, а спасают «знаменитых» от голода. И на том спасибо, если хоть порядочные люди будут.

Большинство, прижатые голодом, холодом и темнотой к своим койкам, внешне безучастны.

Как все, я лежу, думаю, стараюсь разобраться:

...Не признает Репина? — Небось чепуха, Лёнина фантазия... Не любит Репина? Но его и вправду любить трудно. Это Фаворскому плюс. Заумный? Но для Лени все, выходящее за пределы непосредственного ощущения, заумно. Вспомнилось: до института, еще в студии ВЦСПС, года за четыре до этого вечера, С. С. Боим озадачил, сказав мне: «Поставил бы тебе, Рабинович, за рисунок 5, кабы не было похоже на Фаворского». (Быть похожим на него, выходит, плохо?) Гравюры его я, конечно, видел, но рисунки — никогда. Как он рисует? Хорошо бы об умное мозги поточить. На худой конец, даже об заумное, чем об набившие оскомину скучнейшие затверженности. Столкнувшись с заумным, может, оценю гладкую скучнятину? (Свет — тень, свет — тень... Теплое — холодное, теплое — холодное...) Все-таки за что же его поперли отовсюду? Видно, отстал в чем-то, несмотря на свою славу. А коли выдохся, может и по старости, то куда его? Конечно, к нам! Не устроили же их к «изотикам» (студентам изоинститута)? Кажется, ничего интересного ждать нечего. Не потому же его не ценят, что, как Рембрандт или Сезанн, вперед ушел? (Тогда представить себе такое мне было невозможно.)

Утром в саду за Улугбеком в Регистане нас встретил высокий, худой, явно, как и мы, голодный, бледный, с седой бородой человек. В кепке, в солдатских ботинках и бумажных брюках. Коричневое грубой шерсти пальто вспоминается мне почему-то как домотканый деревенский (мужицкий) армяк. В руках небольшой альбом.

— Здравствуйте, я — Фаворский Владимир Андреевич. Мне поручено заниматься с вами рисунком и композицией. Сегодня рисунком. Мастерской нет, модели нет, погода сносная, будем рисовать пейзаж.

И, поворачиваясь, показывая во все четыре стороны:

— Хотите сюды, хотите туды, или туды. У нас три часа,— пожалуйста.

Рисовать я любил, да и нужно, жизнь продолжается, учеба, как ни странно, тоже.

Невольно интриговало несовпадение яви с представлением о профессоре «не нашей, не русской школы». Ладно, там видно будет. Мой мотив был: на переднем плане земля, осенние деревья без листьев. Справа, поодаль, телеграфный столб, слева, в том же, примерно, плане, минарет. И небо.

Рисую и, как много раз раньше, сталкиваюсь с мучительной для меня загадкой. Одно время казалось, что страдаю какой-то болезнью глаз. Еще в студии ВЦСПС я пожаловался А. И. Ржезникову, что все время приходится рисовать и переделывать, поскольку кажется, что в натуре все шевелится и меняется, очень озадачивало и тревожило «шевеление» в неподвижных интерьере и натюрморте. Ржезников ответил: «Это хорошо, надо добиваться, чтобы на бумаге или холсте так же шевелилось, как в натуре». Рисовать стало еще трудней и мучительней. Спрашивал у других, и ответ был прост и ясен: «Что у тебя там шевелится? Не мудри! — Любишь ты всякую заумь». Или: «Ты что — формалист?»

А то и вовсе по-приятельски: «Формалюга ты». И вот снова знакомое. Рисуя, ясно вижу, что минарет и столб наклонены в противоположные стороны. Продолжая работу, замечаю ошибку: оказывается, столб и минарет клонятся друг другу навстречу. Исправляю замеченную, как мне кажется, ошибку и рисую дальше. Через какое-то время выясняется, что резинкой тер и переделывал зря, что начинал верно и наклонены минарет и столб противоположно. Вернуться к началу? Спохватываюсь: надо раз и навсегда выяснить, как же они на самом деле стоят?

Мысленно прикидываю: отвес отдельно на минарет и отдельно на столб — новое дело: они просто вертикальны. Но глазу невыносима эта правильность. В чем выход? Согласен переделывать сколько угодно раз, но как?

Недоверие к своим ощущениям и досада на мучающее меня свойство все осознавать и, в сущности, осложнять (рисуют же другие, не забираясь в дебри,— как вышло, так и вышло) обозлили меня,— махнул на все сомнения и путаницу и стал яростно рисовать землю, небо, деревья...

И в этот момент почувствовал на плече руку и услышал спокойную просьбу: «Разрешите взглянуть?» Передаю рисунок Фаворскому. Владимир Андреевич не торопясь, очень внимательно, разглядывает пейзаж, рисунок и говорит, что ему нравится такое отношение к бумаге и (я не тушевал) внимательность, но землю ему кажется интересней пространственно построить деревьями... Слушаю, но не очень внимательно. На уме другое. Спросить? Или лучше не связываться... Перебиваю и спрашиваю, как, по его мнению, минарет и столб падают: друг другу навстречу, в разные стороны или стоят вертикально? Посмотрел Владимир Андреевич туда, на меня и сказал: «Это зависит от вас». (Не зря, думаю, в формалистах ходит.) «Что же,— снова спрашиваю,— как хочу, так и рисую?» Владимир Андреевич качает головой и твердо: «Нет, глядите: если смотреть на землю, столб и минарет падают навстречу, если же разглядывать небо, они падают противоположно». Недоверчиво слежу глазами. Проверяю (натура передо мной). И, удивительное дело, ясно вижу: это действительно так. Выходит, могу так, могу этак? А как же надо? «Это вы должны сами решить — *нравится* вам *земля* или *нравится небо»*. А как быть с перспективой? Ведь там вертикаль неприкосновенна, а за перспективой стоит Леонардо. «Ну, это воля ваша, хотите верьте перспективе, хотите — собственным глазам. Простите, пойду знакомиться с другими».

А я, как оглушенный, стою и все проверяю и проверяю. Это что же, академический отвес, по которому строят модель, не серьезен? Рядом стоящий человек не вертикален? Дома (!!!) падают? И вынужден согласиться: да, не серьезен, да, не вертикален, да, падают. Мне открылся мир, где отношения зависят и от меня, моих глаз собственных, и с отвращением и презрением отвергается своеволие («Я хочу»). Надо видеть глазами, собственными; верить им и, сколько возможно, понимать.

Совестно было за вчерашние и сегодняшние предвзятые рассуждения. Передо мной был человек, художник, не только больше меня понимающий и знающий, как и большинство других преподавателей, но и острей, шире, цельнее и богаче меня видевший

природу. Это стало ясно за несколько минут разговора. И радостно волновало — ведь это только начало.

Было и досадно: сколько лет, сколько учителей, да и просто знакомых художников... Допустим, они не знали, а может, это казалось им неважным или побаивались, но я сам, почему сам не увидел и не осознал, когда так все просто и ясно?

Вечером общежитие обсуждало первое знакомство с Бородой (В. А.). Кто-то поинтересовался: понял ли я что-нибудь? Удивился моему одобрению и моему интересу к его высказываниям. Но моя попытка объяснить ему не удалась ни в этот, ни много раз впоследствии, пока наконец не получил: «Что, балда, заладил: вертикаль, вертикаль, мы с тобой кто — землемеры или немцы? Мы художники, и ни алгебра, ни линейка нам ни к чему!»

Бедняга! Такие невинные отвлеченности, как вертикаль или диагональ, в применении к художеству казались ему заумью или вражеским поползновением на эмоциональные стороны русского творческого начала.

Пуссен

Идем по Ташкентской ул. Самарканда, мимо рынка, кажется, в «скульптурную мечеть». Идем всей группой.

Владимир Андреевич заговорил о Пуссене, дескать, здесь, в тенях, рефлексы теплые, как в картинах Пуссена, затем, увлекшись, вообще о Пуссене. О том, как легким и тяжелым цветом (их весовыми отношениями) строит он пространство своих картин.

О трудно понимаемых (Фаворским!) письмах Пуссена, где он пишет о неких модусах, по которым картины компоновались им по-разному (в разных модусах), в зависимости от необходимого в них настроения. Одно дело битва, а другое — вакханалия. Все это туманно и доходит трудно.

Неожиданно вспоминалось: 1937. Студия ВЦСПС. А. И. Ржезников ставит модель и шутит: «Рабинович, Пускина знаете?» — «Митю? — знаю, симпатичный мальчик и пишет хорошо».

— «А Пуссена?» — «Картины видел».— «А любите?» Я молчу. «Вам всем нужно обязательно полюбить Никола Пуссена!»

Часто бывая в Музее изящных искусств, каждый раз разглядываю его картины с надеждой полюбить такое искусство, но как? Легко любить Рембрандта! Ренуара, Сезанна, Ван Гога, Матисса, даже Пикассо — пожалуйста! Но как полюбить Пуссена? именно полюбить. Понять можно. Совершенство композиции, и особенно рисунка, прозрачно и мало-мальски знакомому с изобразительным искусством доступно.

И вот, в который раз, стою у картины «Суд Сципиона» с тоскливой надеждой любить... «Что тут торчишь?» Оборачиваюсь, оказывается, Дорохов (Константин Гаврилович, тоже преподаватель студии ВЦСПС).

Помогите, прошу, полюбить Пуссена. Лицо Дорохова, круглое, близорукое, добродушное, искажается гримасой отвращения, и с неожиданной яростью: «Ненавижу не только Пуссена, но всех его любителей!»

Вспомнив все это, говорю Владимиру Андреевичу: «Странно и непонятно отношение к этому художнику. Знаю человека, не-

навидящего не только Пуссена, но и всех, кто его любит». Владимир Андреевич останавливается, с своей высоты меня, маленького, изучающе и недоуменно разглядывает, гладит бороду и степенно, с достоинством отвечает: «Пусть он не любит и меня, а я Пуссена любить буду».

Через какое-то время до меня дошла вся бестактность моей выходки и его фантастическая терпимость. Особенно на фоне прежних моих преподавателей.

И мне очень захотелось полюбить Пуссена.

Композиция блюда

По композиции Владимир Андреевич задает нам на любую тему блюдо (в керамике). Я компоновал что-то увиденное мною в чайхане. Владимиру Андреевичу нравится смелость изображать на тарелке лично наблюденное в жизни. Он согласен с решением круга «по-древнегречески», но добавил, что вертикаль могла бы «качаться» заметней, поскольку формат круглый и вообще в круге вертикаль может быть радиусом, а горизонталь окружностью. В доказательство приводил примеры из античных киликов, рисуя по памяти их композиционные схемы. Конечно, говорил он, силуэт должен быть выразительным, но, лишенный ракурса, силуэт превращается в пустую (очень распространенную) так называемую декоративность. Это было для меня неслыханно, ново и интересно. Что же, закончил он, в общем, середина есть, осталось решить край, и будет тарелка. Я его не понимаю. Что значит край? «Хотя бы узор по краю».— «Зачем? Чтобы не было пустого места? Или мысль моя не ясна? Узор к ней ничего не добавит. И вообще узороплетением заниматься категорически не согласен, поскольку в этом рукоделии творчеством и не пахнет!» Владимир Андреевич глядит на меня удивленно. «Что это вы?» — «Какое же это творчество — обложиться увражами, журналами, книгами, драть через кальку, да хоть бы и без кальки, и прилаживать, и компилировать к своей якобы нужде чужие узоры!? Мне просто стыдно примазываться к чужим ощущениям и мыслям!»

Владимир Андреевич спокойно меня прерывает: «Так работать, конечно, скучно. Представьте себе картину Айвазовского: море, волны, небо, облака. Вы разглядываете, двигаетесь взглядом по картине, дойдя до края, заворачиваете за угол — а там гвозди! Куда забиты гвозди? В небо? В воду?» — «Какие,— говорю,— гвозди, у картины рама».— «Да, рама, и не только для маскировки гвоздей. Рама — это переход из нашего пространства, где мы с вами, в другое, изобразительное, с другими законами, масштабом... Рама говорит о том, что это не только море, небо... но и вещь, соотносящаяся со шкафом, стулом, столом и т. п. Вашей тарелке нужен край, хоть с минимальной функцией рамы. На фаянсовом или фарфоровом заводе ежели бывали, то видели там белье». Да, знаю, до войны в Москве учились на белье надглазурной росписи. «Видите, чем плоха тарелка? Очень хороша, обожжена, глазурована. Утилитарно ей ничего не нужно, однако считается неполноценной, сырой. А нанесут кобальтом обводку, а то и золотом, и получается вещь! А что произошло? Обозначилась, утвердилась граница другого пространства. Тарелка стала архитекту-

рой со своим пластическим пространством. Искать орнамент неизвестно зачем и, следовательно, неизвестно какой — просто так... действительно нелепое занятие. Мне кажется, вам стоит попробовать. Есть смысл сделать его громким, развитым, чтобы увидеть его раньше середины. Орнамент, лишенный движения,— бессмыслица. Есть, правда, розетка, но это особый случай.

В блюде движение может быть по окружности, к середине и к краю. У вас главное середина, и движение, по-видимому, должно быть к ней. Тема вашего блюда здешняя. Традиции тут орнаментальные очень богатые, а самый распространенный и характерный — орнамент геометрический. Движение в орнаменте может быть бурным, быстрым, медленным, иногда неравномерным. Шаг — более широким и менее широким. Орнамент может служить не только нейтральной, безучастной к середине рамой. В идеале — и аккомпанементом, поддерживающим и усиливающим общее настроение. О таком мечтать стоит... И в любом случае цветным, даже если одним кобальтом. Но самое главное — орнамент должен быть пространственным». Если эти рассуждения в основном были мне понятны, то «пространственный орнамент» воспринял как долгожданную заумь. Переспрашиваю. «Вспомните вазы древних греков. Пишут черным по красному, а красный-то на черном. Даже замечательные архаические чернофигурные, впечатление такое, что писали красный фон, а получились черные фигуры. Хотя писали черным по красному». Это качество древнегреческих ваз и киликов я хорошо знал, но мне не приходило в голову и никогда не слышал о пространственности этого явления.

Как не заняться было орнаментом? Если условия задачи выясняются, появляется надежда ее решить. Хотя бы надежда! Через какое-то время жалуюсь Владимиру Андреевичу, что край тарелки я постарался, соблюдая все условия, решить, но понять, получилось ли,— не могу. «Сочувствую,— говорит Владимир Андреевич,— узоры трудно даются, крутишь, крутишь иногда долго-долго, пока сердце не екнет — ага, получилось! А что получилось, объяснить не могу, и начинаешь думать о Боге. Вообще, заниматься искусством, не веруя, не знаю, возможно ли. Ясней всего понимаешь это, занимаясь орнаментом». Как это понимать было тогда? Но впоследствии читаю: «Верю ли я в Бога? — писал Матисс в 1947 году.— Да, когда работаю. Когда я покорен и скромен, я чувствую, что мне будто кто-то помогает, заставляя создавать вещи, стоящие выше меня».

Враги — люди

Владимир Андреевич просит меня принести уголь Фалькам. Роберт Рафаилович в больнице, а жена его беспомощно зябнет. Но самое главное — нельзя пойти завтра: пропадет талон.

А сегодня погода хуже некуда, мокрый снег. Тащить в мешке уголь в такую погоду в кромешной тьме почти от вокзала в Новом городе в Старый город плохо одетому и еще хуже обутому и, конечно, голодному... С Фальками я еще не знаком — так не хочется.

Но просьбу Владимира Андреевича воспринимаешь почему-то не как благодеяние, зависящее от моей доброй воли, а как нечто

естественное, простое и неминуемо человеческое. И мне казалось, что, не принеси уголь я, пойдет за ним сам Фаворский.

Уголь я принес. Ангелина Васильевна дала мне полбуханки черного хлеба.

Не улыбайся, нынешний читатель! Это была непрактично щедрая плата!

Впоследствии я узнал, что идейные отношения между Фаворским и Фальком были «вражескими» всегда. Фаворский считал Фалька ощущенцем, не поднимавшимся до пространственного миропонимания. Хотя острые, тонкие и глубокие непосредственные ощущения, основы искусства, ценил невероятно.

Правда, раньше в Третьяковке (в 20-е годы) были портреты, говаривал Владимир Андреевич, писанные Фальком замечательно. Вообще: «равнодушен к «Бубновому валету». Люблю «Голубую Розу». Главным образом, Павла Кузнецова, Сарьяна, Петрова-Водкина».

Через несколько лет (в 1946) в МИПИДИ на лестнице встретил Фалька. Мне показалось, ему не по себе. Спрашиваю, что с ним? Каково? Понурив голову, тихо проговорил: «Ужас». Что, где? «Да вот все, здесь». И махнул рукой вокруг себя. Я понял: атмосфера МИПИДИ. И внезапно добавил: «Мы с Владимиром Андреевичем враги идейные, но мы же люди! А эти...» «Этих» я получше его знал и любопытствую, на каких идеях не сошлись с Владимиром Андреевичем.

«Я считаю его необычайно талантливым и сильным художником, но вне большой европейской художественной изобразительной культуры. Фаворский нечто самодеятельное, в сущности, самоучка, правда, гениальный... Да, вполне возможно, гениальный». Фальк безусловно знал мое восторженное отношение к Фаворскому. И сказанное им именно мне ценю как поклон истине, что дороже всего в человеке и художнике.

P.S. «Да они, если сходились, спорили часами»,— добавила через много лет Ангелина Васильевна,— и на Мясницкой (рассказывал Фальк), и в Самарканде (при мне)». Но помню случай, когда Фальк и Фаворский во мнениях сошлись (пересказываю.— *М. Р.*). В вагоне, по дороге в эвакуацию, в споре выясняли: кто из писателей и в каком произведении глубже проник как в ускользающую от понимания тайну отношения художника-создателя в отличие от художника-кописта к природе, так и в мир творческой и нравственной жизни художников? Признали лучшей повесть Гоголя «Портрет» (конечно, разбирали и «Творчество» Золя, и «Неведомый шедевр» Бальзака). В возбуждении Роберт Рафаилович провозгласил: «Эта повесть должна бы быть, как Евангелие у верующего, на столе у каждого художника». Владимир Андреевич согласился: «Да, хорошо бы».

Перспектива

Владимир Андреевич Фаворский укладывает натурщика на стол. Поза напоминает Христа Мантеньи, если видеть натурщика со стороны ступней. «Задача,— объясняет Владимир Андреевич,— в общем, на ракурс. Но поскольку будете рисовать близко (отойти некуда), вы столкнетесь с характерной трудностью. Если со сто-

роны ступней глядеть на них, да еще с такого близкого расстояния, они покажутся огромными, а голова маленькой и далекой».

Если смотреть так: на все через первый план — рисунок будет искажать натуру.

Нельзя согласно правилам прямой перспективы стоять так близко к объекту. Перспектива (прямая) верна, если глядеть одним глазом из одной неподвижной точки и с расстояния не менее трех величин объекта.

Однако стоим мы сейчас близко, вопреки перспективным правилам, а натуру воспринимаем здраво — без искажений. Почему? Потому, что, пока не рисуем, видим мы натуру цельно — двумя глазами, в движении — не только глядим на первый план и видим третий (согласно прямой перспективе), но, глядя на третий план, видим первый (согласно обратной перспективе).

Но и обратная перспектива, более верная в данной ситуации, ведет тоже к искажениям (противоположным) — голова будет большой и близкой, а ноги маленькими и как бы в тумане.

Владимир Андреевич советует считать главным планом не первый и не третий, а второй — проходящий где-то поперек живота.

То есть, рисуя и ноги, и голову, смотреть на живот. Это было в первый раз и по-настоящему было понять очень трудно, но слова «обратная перспектива» — понятие почти мистическое — встряхнули меня, и я пристал с вопросом:

«Можно ли в природе увидеть обратную перспективу так же просто и ясно, как прямую, в случае с уходящими в даль рельсами?» — «Можно,— подвинул ко мне табуретку и, взяв с тумбочки пиалу, ставит ее на ближний ко мне край.— Смотрите на пиалу». Смотрю. «Что происходит с уходящими от вас сторонами табуретки?» — «Все,— говорю,— по законам перспективы,— удаляясь от меня, сближаются».

«Теперь? — берет пиалу и ставит на противоположный (дальний от меня) край табуретки.— Смотреть должны тоже на пиалу».

Какое-то время молчу — трудно поверить своим глазам,— удаляясь от меня, стороны табуретки расходятся!!!

Все проделывают этот опыт.

И прямая и обратная перспективы согласуются с восприятием пространства человеком.

Если мы находимся близко к объекту или даже внутри него, что бывает очень, очень часто,— действует перспектива обратная.

Как нам строить пространство в нашем деле, зависит от задачи.

Если наш герой или то главное, из-за чего затеяна вся работа, находится на первом плане,— перспектива прямая. Если все это в глубине — на втором или на третьем плане, перспектива обратная.

При работе с натуры очень важна определенность обстоятельства места: т. е. места, где находится художник и окажется зритель. Очень помогает этому обратная перспектива.

Кто-то интересуется: нет ли каких-либо учебников и правил по обратной перспективе? «Нет,— говорит Владимир Андреевич,— и слава Богу, надо видеть самому, а это самое интересное. Схемы и прямой и обратной перспективы очень отдаленно объясняют восприятие человеком пространства. Человеческие глаза видят

пространство, самое загадочное (как и время) явление природы, гораздо сложней и богаче. Иногда необъяснимо волнующе. Настолько волнующе, что не хочется отвлекаться на рисование — только стоять, смотреть и наслаждаться. Иногда видимое изобразить не знаешь как. В пространстве и нашем его восприятии много неведомого — надо изучать. Да и странно полагать, будто мы все уже знаем и никогда ничего не откроем».

Все это было утром, а вечером: «Миша, как тебе — глядеть на это, а видеть то, т. е. глядеть на то, а видеть это? — очень удобная вещь — чесать левой рукой правое ухо! Надо же так мозги заделывать и себе и другим; коли все так просто: на что глядим,— то и видим. И все четко и ясно».

Не знаю, говорю, помню, Опу когда писали, Сергей Васильевич мне говорит: «Что это вы фон написали, будто головы не было, под орех разделали. На голову если глядеть, ничего этого нет. Если писать фон, на него смотреть запрещено». Я его тогда не понял,— как это писать не глядя?

Или, помнишь, у Чистякова: «Гляди мимо». Теперь это становится мне понятным. И вообще сколько мы с тобой учимся? Кто-нибудь показывал нам обратную перспективу? А какая вещь важная? Я теперь вижу и понимаю все иначе...

«Неужели ты поверил в эту ерунду?

Говорил же Иогансон, что древние иконописцы не знали перспективы и потому так рисовали».

Допустим, говорю, говорил. Но мы же утром видели ее своими глазами — иконописцы тоже могли видеть... «Миша, но это же все кажется!»

Да, кажется,— но то, что рельсы сходятся — это тебе не кажется? «Конечно, нет!» Но тогда, почему так редки крушения поездов?

«Ты что — формализм будешь разводить?..»

Похороны

Умер сосед Владимира Андреевича по Регистану московский художник-декоратор Иванов (не помню инициалов). Владимир Андреевич просит меня, как опытного в похоронных хлопотах, помочь в этом грустном деле: измерить покойного и заказать недалеко живущему узбекскому плотнику нужного размера гроб. К вечеру он сколочен, и я приношу гроб в Регистан. К этому времени появляется ведущий под уздцы коня, запряженного в арбу, председатель Союза художников Самарканда Г. Никитин. Втроем грузим покойного на арбу и едем в Новый город на русское кладбище. Точнее, идем. По одну сторону арбы очень скромно одетый Никитин, держащий вожжи, и обутый на босую ногу в самодельные деревянные сандалии Владимир Андреевич, по другую — я (босой). Идем по огромному пустырю между Старым и Новым городом. Никитин спрашивает: не может ли Владимир Андреевич объяснить, каким образом добивается он настроения в пейзажах? Владимир Андреевич задумывается и неторопливо отвечает: по его мнению, если на плоскости (и не только в пейзаже) возникает пространство, то будет и настроение... Пространство — это конек Владимира Андреевича.

Знойный самаркандский вечер близится к закату. То, что происходит, представляется мне со стороны:

не пустырь, а освещенная предзакатным солнцем земля, и три человека буднично и необходимо должны отдать земле четвертого — покойного.

Когда мы приближаемся к кладбищу, уже в близких сумерках, к могиле подъезжают на бричках институтские профессора и преподаватели. Уже в темноте я отводил лошадь обратно с арбой, в Старый город, а Владимир Андреевич с Георгием Николаевичем пошли куда-то с профессорами поминать покойного. Мне было светло.

Форма цвета

«Миша, неужели правда, что тебе Фаворский нравится? — мне сказали об этом — я не поверил»,— спросил меня знакомый изотик, между прочим, график.

Да, говорю, нравится.

«Слушай, рисует он сухо, деревянно, гравюры плоские, а теории... господи... цвет круглый, цвет квадратный, и даже треугольный, как бы тебе, Миша, самому...» — и покрутил пальцем у виска.

При встрече с Владимиром Андреевичем спрашиваю об этой теории. Он улыбается, подтверждает, но, говорит, это не теория. Мне показалось очень интересным, посуди, любознательный художник, сам.

Краска становится цветом благодаря отношениям с окружающим. Для живописца это элементарно. Как же превратить сырую черную краску в разного качества черный цвет? (в черной гравюре одна краска — черная, кроме цвета бумаги). Ясно — тоже отношениями.

Но если цвет вообще поддается сколько-то словесной характеристике (холодный, теплый, темный, светлый, легкий, тяжелый...), то с разными черными это не получается.

Благодаря редкой и наблюдательности, и изобретательности Владимир Андреевич заметил: если одной и той же черной краской закрасить квадрат, круг и треугольник,— черный цвет становится различным. Это маленькое открытие облегчило ему договариваться с учениками и товарищами при совместной работе над гравюрами,— где-то брать (гравировать) круглым, где-то квадратным, а где-то треугольным черными. Им в работе это помогало.

Это, конечно, тонкость, изощрение, те самые «чуть-чуть», без которых искусства не бывает. Я не гравер, и такого опыта у меня нет — не могу, ткнув пальцем в какое-нибудь место гравюры, определить, каков данный черный: треугольный, круглый или квадратный. Но для меня наслаждение выяснить отношения разных черных и белых в гравюрах Фаворского. Наслаждение такое же волнующее, как созерцание цветопространственных отношений в живописи Матисса,— без всякой натяжки.

Но попробуй объяснить человеку нечто рациональное, если он обучен и позволил воспитать себя на культе удалой, утробной работы а-ля прима. Если главное не широта, пытливость и бо-

гатство художественного видения, а ширина кисти и ее свист во весь холст.

А осознанная, опосредованная и сдержанная работа воспринимается как чуждая артистичности и эмоциональности. Легко отличимых художниками признаков высоких достижений.

Для такого рисунок Фаворского сух и деревян. А живопись Сезанна — неумела, аналитична, холодна, и даже бесчеловечна.

Для такого пространство — это эффект оптики, а древнерусские иконы, Матисс, Пиросманашвили, П. Кузнецов и даже Сарьян — нечто плоское, лишенное пространства, детский лепет и примитив. Но нельзя объяснить и его антиподу-двойнику, отринувшему широкую кисть и взявшему самую маленькую, наивно подменившему богатство отношений оприходованием другого богатства — деталей предмета.

Общее у них — невосприимчивость к целому и недоразвитая, невоспитанная склонность к открытиям, в данном случае частей целого, и исследованию их отношений.

Какое же творчество без какого-либо открытия?

Читатель, я надеюсь, помнит, что это рассуждения сорокалетней давности.

Происшествие

«Рабинович, ты из самых старших и как член профкома должен разобраться. Есть несколько жалоб на студентку Н. от окрестных жителей — что-то стащила».

Это в самую голодовку начала 1942 года обратилась ко мне завхоз и парторг института Ольга Андреевна К. Я возражаю, что это дело милиции...

«Ты что? Милиции не до таких пустяков, а институт позорят». Через день-два снова: «Ты ничего не предпринимал?» — «О. А., я не знаю, как».— «Вот тебе адрес, это недалеко от нашего общежития, завтра пойди и расспроси. Сегодня снова жаловались». Что поделаешь? Я пошел на «расследование».

Стучу в деревянную калитку глухой глинобитной стены — никакого ответа. От более сильного стука калитка сама открылась. Просовываю голову и вижу очень приятный чистенький дворик, посредине хауз (прудик). Слева и справа от хауза с открытыми остекленными дверьми и окнами помещения. И в левом помещении, в дальнем конце, в дверях вижу молодую, очень красивую женщину.

Спрашиваю, нельзя ли с ней поговорить? Она молчит. Невольно я пошел к ней. Только я слева обогнул хауз, как она бросилась бежать, огибая хауз справа, выбежала, хлопнув калиткой, и стала ужасно кричать. Хочу тоже выйти, но не тут-то было. Ничего не понимаю, жду. Не знаю, сколько минут ее ужасного крика, калитка открывается и свирепая «толпа» (человек 10—15) выволакивает меня и тащит по переулку. Среди этих людей узнаю чайханщика, у которого ежедневно покупали мы все кипяток и сколько-то говорившего по-русски. Я прошу его помочь объясниться с этой женщиной. «Э, не морочь голову, пойдем в милицию». В милицию — это хорошо. Где милиция, я знаю, но тащат меня в другую сторону, в узкие переулочки, по-

дальше. Что делать? Как следует бить не начинали. Я не сопротивлялся,— не было злости. Начинаю их понимать, для них я карабчук (вор, бандит), и мне становится страшновато. Никакой возможности оправдаться и распутать недоразумение. Мы должны были пройти недалеко от общежития. Решаю во что бы то ни стало неожиданно вырваться и бежать домой. Это удалось, но под самыми окнами меня поймали и начали поддавать. Снова освободить руки никак не могу,— крепко держит кто-то. Но тащить дальше не даюсь...

Внезапно руки мои свободны и вижу нечто нереальное — библейское! Владимир Андреевич Фаворский левой рукой держит за грудки отпустившего меня человека, голова поднята, борода параллельна руке, правая на отлете... и в возникшей тишине не громко и грозно: «Ты, чего?» Вокруг зашуршало,— расходились «поймавшие» меня люди. И я увидел рядом с Владимиром Андреевичем группу моих товарищей-студентов. Все просто. В общежитии шли с Владимиром Андреевичем занятия. Кто-то, увидев из окна происшествие, воскликнул: «Рабиновича бьют!» Естественно, кинулись выручать. Опередил Владимир Андреевич. Ясно — чуда нет. Но для меня это, конечно, было чудо. Потому и написал, поскольку к нашему художественному делу происшествия не относятся. А вдруг и к делу (к искусству) имеет отношение? Когда-нибудь разберутся.

«Ванька-ключник»

Высказывания Владимира Андреевича, скромные, ненавязчивые, об окружающих всех нас новых явлениях, людях, деревьях, животных, цветах, незнакомых музыке, песнях, орнаментах, архитектуре, обычаях, разных языках, его удивление и благородное уважение ко всему этому, где были ясны всем его необычайная наблюдательность как художника, огромные знания, мудрость и простота, невольно заставляли внимательно прислушиваться, а иногда принимать на веру и такое, чего не очень понимали. Это в общем.

Но было даже так:

«Здравствуй, Миша, хорошо, что я тебя встретил. Ты же знаешь мое отношение к Фаворскому, ты понимаешь — я живописец, я люблю живопись. Нет (шепотом), Репина не люблю, нет, нет, не Репина. Я люблю живопись, человечность: я люблю Ренуара. Ах, Ренуар! А эти разные графические рассуждения. Мертвые диагонали, вертикали, пространства прямые, пространства обратные, то на этом, это на том... Нет, Миша, как могут мне нравиться его гравюры, если в них одна черная краска? Я люблю цвет! Живопись! Ренуара! Иконы тоже не люблю — люблю импрессионистов. Ты не обижайся, я знаю, ты ему в рот глядишь, каждое слово ловишь, что-то в нем находишь, чему-то учишься. Ты не обижайся, я тебя уважаю. Честно. Уважаю. Я рад, что встретил тебя. Я из Регистана и только что слышал, как Фаворский с Машенькой в два голоса пели «Ваньку-ключника». Ты пойми, я учился музыке, я ее понимаю, я ее знаю, я ее обожаю. Я стоял за углом, слушал и плакал. Никогда не

волновался так от пения. Понимаешь, так петь может только большой, нет, огромный, великий художник!

Во мне что-то перевернулось. Я, видимо, ошибался, что-то не понимал... И главное, так петь может только русский человек. Видно, болтовня это — о его нерусской школе».

Что, говорю, тебе русская школа, если ты Ренуара больше всех любишь?

«Да, Миша, ты прав, чепуха это все...»

Лансере

Владимир Андреевич рассказывал:

«Лансере, подтрунивая над Грабарем, поделившимся своим новым методом писать картины (нанимать актеров, гримировать и одевать их согласно надобности, ставить в необходимые ему позы в нужном интерьере и писать прямо с натуры — и полегче, и против натуры поменьше согрешишь), добавлял (издеваясь): «Игорь Эммануилович полагал, что занимается композицией! — а по мне,— закончил Лансере,— для красоты и соврать можно».

В композиции,— продолжал Владимир Андреевич,— Лансере, конечно, понимал, и действительно — какая у Грабаря композиция? А образ героя разве построишь так? — позирующий артист выйдет, и ничего больше.

Но с тем, что для красоты можно врать, и с Лансере не согласен».

Щепочки

Около худжры Фаворских в Тилля-Кари Владимир Андреевич, сидя на пеньке, гравирует за табуреткой (не за столом). Гравирует не линолеум, а дерево (самшит) на кожаной подушке под большой лупой.

Вижу это впервые — мне очень интересно.

Здесь же, в нескольких шагах, Мария Владимировна что-то готовит на костре.

Владимир Андреевич тихо объясняет последовательность работы над гравюрой по дереву, сам продолжая, не отрываясь, работать.

Подходит Мария Владимировна и говорит: «Папочка, щепочки кончились».

Владимир Андреевич кладет нехотя штихель, отодвигается от табуретки, берет топорик... Вижу — прерывать работу ему очень не хочется. Мне его жалко и предлагаю наколоть щепочек. Какое-то время колеблется — предложение мое соблазнительно,— но, взяв в руки полено и разглядывая его,— от помощи отказывается.

Мне не обидно, понимаю — полено сильно суковатое, с запутанными слоями, очень твердое. Дрова очень дороги, дороже иного варева. Наколоть надо так, чтобы варить подольше, а щепочек тратить поменьше. Из такого полена это не просто.

История искусств

На занятиях по истории искусств Чегодаев, рассказывая о советском периоде живописи, показывая репродукцию с картины Павла Кузнецова, говорил примерно так: «Смотрите, какой необыкновенно одаренный живописец, колорист и какой легкомысленный, даже глупый человек...»

Идя с занятий, старался вспомнить, не видел ли когда-нибудь глупого человека, способного хоть что-нибудь сотворить. Скорее, наоборот. С первого взгляда вроде бы человек и глупый, а увидишь его работу — и понимаешь, какого он ума. Неожиданно встречаю Владимира Андреевича (занятия были в Регистане). Решаюсь: «Владимир Андреевич, вы не знакомы с Павлом Кузнецовым? Скажите, действительно он хороший художник, но глупый человек, и может ли вообще такое быть?»

Владимир Андреевич смеется. Я рассказываю ему. Он вздыхает, машет рукой и говорит: «Что с него взять?» И неожиданно: «О народном искусстве у нас много говорят. А в чем, в ком еще русское народное искусство так прекрасно себя проявило? И думаю, а был ли на Руси со времен Рублева такой живописец? Павел Варфоломеевич представляется мне самым великим живописцем со времен Рублева».

Сушеные помидоры

Владимир Андреевич в Самарканде работал, конечно, больше студентов, а голодал в первое время, возможно, жесточе нашего. Ему приходилось подкармливать болезненную Марию Владимировну, Машеньку и Ваню.

В одно голодное утро, занимаясь, сидя на койках в общежитии, мы жевали где-то накануне добытые (очень дешевые) сушеные помидоры.

Пришел вести занятия Владимир Андреевич — очень худой, бледный, и мне показалось, его пошатывало от слабости.

Явно удивляясь тому, что у нас есть чего пожевать, он поглядывал, глотая слюну.

Это прозрачно — я все это вижу. Очень хочется его угостить, но не решаюсь,— помидоры были немытые, невероятно грязные — пачкались руки. Потом не выдерживаю:

— Владимир Андреевич, хотите попробовать новинку, сушеные помидоры? К сожалению, очень грязные, земля и песок на зубах,— мы ведь привычные.

— Ничего, ничего, я тоже привык — интересно...

Владимир Андреевич жаловался, что эту голодовку ему труднее переносить, чем ту (начало 20-х годов). Тогда, по его словам, он легко переключался на работу и многое из лучших своих вещей сделал крайне голодным. Тогда голод как-то способствовал более ясной и быстрой работе головы.

Едучи в поезде из Москвы в Загорск в голоднейшем состоянии, готовил очередную двухчасовую лекцию по композиции, готовил в уме, на память, ничего не записывал. Теперь не то...

Это, наверное, так, в эту голодовку ему 55 лет, не 35, как в ту. Но занятия с ним были необыкновенно подготовлены и содержательны, давали пищу надолго.

Иногда я так увлекался новым для себя пониманием, что обыкновенный подлый голод на какое-то время проваливал.

Матвеев

В 1943 году мне, кажется, летом, Владимир Андреевич, радостный, какой-то светящийся, рассказывал: «Все удивлялся, почему Александр Терентьевич (Матвеев) не работает? Он все отнекивался, из пластилина нельзя — все растает — жара, из глины нельзя — нет гипса — пропадет. А из дерева, говорю, из дров — породы-то фруктовые, твердые — специально для скульптуры,— нет, говорит, инструментов.

Предлагаю инструменты,— у меня есть,— махнул рукой...

А вот сегодня позвал меня Александр Терентьевич и показал быстрый, выполненный в несколько часов этюд в пластилине — обнаженный старик. Такая замечательная работа! — по мне, так гениально, острохарактерно, прекрасно по конструкции и вместе с тем очень изящно по ритму и пластике».

Матвеев с виду суровый, молчаливый человек, и мне напрашиваться поглядеть этюд было трудно, хотя очень хотелось.

Эту работу я увидал через много лет в бронзе на персональной выставке Матвеева в Москве.

И стало понятней, чему так радовался и от чего так светился Владимир Андреевич.

Человек из кишлака

Владимир Андреевич пришел на занятия и рассказывает: «Сейчас видел старого человека, ехавшего верхом на ослике, видимо, бедного, из кишлака.

Тюбетейка старая, дешевая, затертая. Халат заношенный, чиненый, а за ухом роза!

Каково: с коричнево-оливковым лицом, с седой бородой и голубой чалмой?! Где такое увидишь?

До чего же народ узбекский цвет чувствует! Да и вообще красоту».

Эвак

На другой день после известия о нашей воодушевляюще огромной победе под Сталинградом Владимир Андреевич говорил мне:

«Вчера приходил к нам, к Марии Владимировне, врач, очень хороший, небось знаете его, старик еврей,— эвак польский, кажется, из Варшавы. Все его родные под немцами погибли.

Я поздравляю его и весело пересказываю, скольких врагов побили, сколько взяли в плен, окружили...

Он, глядя на меня, грустно ответил:

«Вы помните, в Священном писании, когда Моисей выводил евреев из рабства египетского и они переправились через расступившееся Красное море и море снова сошлось, губя настигающих преследователей,— Моисей, заметив утопающих врагов,

стал от великой радости петь и плясать. Бог, увидев это, крикнул в гневе вождю евреев: чему ты радуешься? — это все дети мои!..»

Да, медленно проговорил Владимир Андреевич, мне пришлось краснеть».

Многие ли и сейчас посочувствуют Владимиру Андреевичу после такого признания?

А тогда?

Вертикаль

Что-то делал (в общежитии), слышу — громко: «Миша, Мишка! Иди скорей, гляди, вертикаль твоя идет!» Ничего не понимая, подхожу к окну и вижу: идет Владимир Андреевич — прямой, не торопясь, но быстро, по сторонам не смотрит, но я знаю, что видит он все.

Может, сколько-то и обидно мне было и за себя и за него. Но почему-то не очень. Не нашелся я тогда, что ответить.

Но сейчас, через столько лет, я понимаю, какая мне «досталась вертикаль». И может быть, немножко горд, что это еще тогда чувствовалось.

Возможности зрения

Идем с Владимиром Андреевичем по улице.

Выражаю сомнение — сколько же можно увидеть вблизи, глядя вдаль.

«Глядите вдаль» — следую совету и стараюсь смотреть подальше и неожиданно вижу, именно вижу, а не осязаю, как Владимир Андреевич берет у меня из нагрудного кармана карандаш. Удивленно гляжу на него.

«Увидели? — а можно еще и вширь».

Начало или вершина?

Владимир Андреевич спрашивает: понимаю ли его как художника? Отвечаю: да, чувствую, в нем ренессанс, и не только в смысле архитектоники, очень напряженной ритмически, но и в жизни, как некоторый расцвет, только не ясно — он Джотто,— т. е. начало, или Рафаэль — вершина.

Он говорит: ему слышать это приятно, о таком его понимании можно мечтать, но Джотто, по его мнению,— вершина, а Рафаэль — упадок...

Нас учили противоположному, и разговор ушел в сторону...

Крапива

Казалось логичным, чтобы фриз изразцовой печи с баснями Крылова (моя дипломная работа) говорил о чем-нибудь колючем, секущем и российском. И пришло в голову — крапива.

Тогда, хоть и наивно, казалось, что крапива живет только в России.

Увидел эту затею преподаватель П., ученик старой Строгановки. Отнесся, мне показалось, ко всему как-то одобрительно,

но спросил, что за узор наверху. «Крапива?! — подумал о ней, да решил: такую глупость не сделаешь. Коли хочешь колючего, взял бы розы с шипами — красота какая, какие традиции, сколько классических решений в увражах, репродукциях, посмотри „Старые годы...“»

— Чем же крапива плоха?

— Ну, что ты,— неужели Фаворский согласился?

— Он еще не видел.

— Видишь,— не одобрит, он человек культурный,— не пройдет у тебя крапива. Любишь ты велосипед изобретать. Парень в годах, неглупый, а как жизнь свою пинаешь. Мало тебе?

Вскоре показываю фриз Владимиру Андреевичу. Мысль ему явно понравилась. Оживился, заулыбался и стал увлеченно рассказывать о крапиве: какая она бывает разная, как строится, какая она молодая вкусная, летом в жару в июле стреляет — «пуфф!». В деревне ею лечатся. Много предрассудков, а она красива...

Но...

«Ты, говорят, дипломную работу крапивой испортил? Не связывайся с ними! Получи диплом — и делай что хочешь... Ты, видать, свихнулся, может разве крапива что-либо украсить? Что опять на рожон полез?..» — и подобное со всех сторон.

В конце концов спрашиваю у Владимира Андреевича: может, чего-то можно, а чего-то все-таки нельзя? (в искусстве). Он помолчал, как-то посуровел, подобрался и определенно, хоть и тихо, ответил: «По-моему, можно все,— только бы получилось».— «А как убедить?» — «Из-за этого много драматизма в творчестве».

Когда компоновал и рисовал басни Крылова на изразцах (изразцовая печь была моей дипломной работой), ходил рисовать в зоопарк.

Жалуюсь Владимиру Андреевичу, что очень трудно привести к единству и характер, и ракурс, и силуэт, и конструкцию, и анатомию... да еще условия изразца и его связь с другими изразцами...

Владимир Андреевич: «Если ошибетесь в конструкции или анатомии, вам простят, а вот в ритме если промахнетесь,— пощады не будет».

В другой раз, рассматривая рисунки ворона к басне «Свинья под дубом вековым», спросил: «Отчего это вы ворона побрили? — У него должна быть борода».

Недоумевая, отправился еще раз в зоопарк и, к стыду своему, вижу — у ворона борода. Почему не заметил, рисуя его много раз целый день? Помешала, по-видимому, предвзятость множества задач, а каков он на самом деле — не разглядел.

Стиль

«Владимир Андреевич, как раскусить, возможно, самую трудную вашу формулу: „Стиль — это отношение предмета к пространству?“».

«Так уж и трудно? — подумайте, как представлял себе мир, пространство древний грек? — земля — блин на трех китах, а небо атланты держат».

«А в ренессансе?» — «В ренессансе люди узнали: Земля — шар. И эту разницу в понимании Мира искусство отразило».

В другой раз:

«Описывается город (в литературе), в городе — улица, на улице — дом, в доме — комната и в ней — человек — главный герой.

А можно ведь и так:

Описывается человек (главный герой), комната, в которой он находится, дом, улица и город...

Разве это не разные пространства?»

И еще (в другой раз):

«Помните храм дорический? С чего начинается его пространство? Массивные, с каннелюрами, колонны, дальше целла, а ионический?

Стена, на стене фриз — и наконец легкие, изящные колонны, в сущности, наоборот.

Дорический стиль подходит к темам трагическим... а ионический — больше к хороводам... Рельеф в камне, где движение в глубину начинается с передней плоскости плиты,— будет дорическим, вспомните метопы, а вот у Майоля, лепящего из глины, начиная с каркаса и двигающегося на нас, помните, напряжение его формы изнутри — вот-вот лопнет — рельеф ионический».— «Владимир Андреевич, не поймут ведь Вас».— «Пусть почешутся».

Как нарисовать свою жену

Показываю Владимиру Андреевичу рисунки, среди других портрет Софы (жены)...

«Да, трудно нарисовать свою жену. Ты ее «знаешь» и рисуешь, в сущности, не очень-то глядя.

Чтобы нарисовать ее, надобно не только забыть о том, что это твоя жена, но забыть, что это женщина и даже вообще человек. Надо увидеть ее как какое-то странное сочетание незнакомых форм, где предмет и фон равнозначны. Определив группы этих форм и выяснив их пространственные, цветовые отношения, можно в рисунке обнаружить свою жену и узнать ее настоящую, любимую, а не ту, к которой привык и, казалось, знаешь.

Это так называемый метод остранения — все видеть странным и незнакомым. Метод, конечно, не единственный, но очень плодотворный для ухода от предвзятости.

Вы, может, и читали в одном из писем Ван Гога, как он писал в сумерки пейзаж и вдали видел нечто непонятное и незнакомое. Но перенеся на холст отношения видимых им пятен и линий, с удивлением обнаружил на этюде тележку!»

Чох

Выдержкой и терпимостью обладал Владимир Андреевич, мне кажется, в земных и специфически наших условиях фантастической. Мне пришлось видеть, как два самодовольно-тупых ма-

зурика, один, кажется, был даже профессором, другой — имевшим власть завучем, в открытую, на глазах у всего педсовета хамили ему.

Вызволить их из небытия, назвав фамилии, не хочу.

Владимир Андреевич сидел, поглаживая бороду, будто не о нем это, а о ком-то другом.

Во мне все кипело. Так хотелось «погладить» чем-нибудь узором, с затылка зачесанную, покатую лысину завуча.

Когда все кончилось, спросил, как вытерпел он этих... (как их назвать?). Представить себе невозможно, что бы с ними Дейнека сделал на его месте.

«Вы это о чем?» — непонимающе глядя на меня...

Начинаю с начала...

«А-а-а — об этом чертяке? — рисуя пальцем у себя на темени спираль.— На всякий чох не наздравствуешься».

Действительно, всего-навсего какой-то чертяка — не черт! Успокаиваюсь и веселюсь.

Луначарский

«С Анатолием Васильевичем? — встречался. Когда был ректором Вхутемаса, пригласил я преподавать перспективу замечательного ученого во многих областях, человека, по-моему, гениального,— Павла Александровича Флоренского. Лучшего лектора и более знающего не знал, да вряд ли и был такой, и сейчас найдется ли.

Многие студенты — с гражданской войны, рабочие, комсомольцы — с пробелами в общем образовании.

Флоренский же был священником и, как положено сану, одевался. Представляете? Им, бывалым, молодым революционерам читает, в сущности, не очень понятные лекции настоящий поп. Контрреволюция! Начался несущий большие беды скандал.

Мне согласиться с наивными представлениями молодых людей и лишить институт из-за таких пустяков замечательного преподавателя или советовать Павлу Александровичу одеваться помирски казалось неразумным и недостойным. Пошел выяснить к Луначарскому. Вхутемасом ведал тогда Наркомпрос.

Анатолий Васильевич спросил только: «А не говорит ли он на лекциях о чем-нибудь божественном?» Но поскольку, конечно же,— нет, сказал: «Чепуха все это, пусть работает и костюм носит какой ему нравится».

На месте Луначарского представить себе другого, такого же терпимого комиссара,— мудрено».

Белая тень

«Владимир Андреевич,— это пыль?» (Показываю на тающие в белизне бумаги животы и нолики овец на первом плане самаркандской линогравюры «Арба».)

«Нет, это тень. Белая тень». Смотрю недоуменно. Владимир Андреевич улыбается. «Представьте себе красный цвет, и не только красный — любой, что в тени с ними станет? Красный будет менее красным, синий менее синим... а черный? — Менее черным.

Вот в тени и побелели черные овцы». И на самом деле, стоит увидеть овец через любое другое белое место в линогравюре (людей в белом, просветы фона, в орнаменте...), как белое у черных овец становится тенью — легкой и прозрачной.

Увидеть так было очень приятно, веяло свежестью, новизной.

Вообще пространственные отношения черных, белых, серебристо-серых у Фаворского точны, оттенками неповторимо богаты и сложны, но все это отношения цветовые, а тут неожиданно — тень!

Та же белизна бумаги становится тенью.

Вспоминается Сезанн (автопортрет, «Пьеро и Арлекин»), где розовый в тени — зеленый.

Воскресенье

1946 год. Встречаю в коридоре МИПИДИ Владимира Андреевича с дочерью, недавно окончившей школу.

— Привел сюда Машеньку,— познакомить с институтом,— надеюсь уговорить ее тут учиться.

— Что вы делаете, зачем? каково сейчас художникам?

— Я этот институт одолел, и что? — по специальности работы никакой, спасаюсь портретами. До института получше их делал. Не советую, тем более, что надо уговаривать.

— А как же я? Владимир Андреевич! — Вы гений. Да и так ли Вам сладко?

Он задумывается,— затем:

— Не знаю... был гимназистом — всю неделю грамматика, алгебра, латынь и т. п., а в воскресенье — рисовал! — а тут вся жизнь воскресенье.

Горизонталь

В мастерскую к Владимиру Андреевичу Фаворскому архитекторы Б. Г. Бархин и Н. И. Гайгаров, симпатичные люди, как и вообще гости этого человека, привезли кальки строящегося по их проекту здания.

Владимира Андреевича отважились они (такое было время) и пригласили компоновать к тому дому рельефы. Мне предстояло делать макеты фасада под эскизы будущих рельефов.

Маленький, худенький Борис Григорьевич кладет на стол чертежи, а огромный с усиками Николай Иванович достает из портфеля бутылку коньяка.

Владимир Андреевич просит: «Старайтесь тихо,— там Мария Владимировна», и я приношу сверху хлеб, брынзу (другого не было) и рюмочки. Владимир Андреевич разливает.

Выясняется: Николаю Ивановичу и Борису Григорьевичу пить нельзя — будет важное заседание, и ждала их машина.

Подняв символически свои рюмочки, бедняги уезжают.

Владимир Андреевич смотрит на меня: «Что делать будем? Отнесу все наверх, пригодится, и займемся фасадом».

Он чешет бороду.

«Это как, бутылку наверх, а нам тут быть? — нет, этакое не пройдет — будем вместе, а чертежи посмотрим, не забудем».

Рюмочки у Фаворских маленькие, но длилась эта свалившаяся с неба, в сущности, как теперь понимаю, сюрреалистическая, как во сне, «пирушка» недолго... Почему-то веселились...

И вот, глядя разочарованно на пустую бутылку в руке, Владимир Андреевич сказал: «Покоримся обстоятельствам»— встал и отошел от стола. Нос красней стал, глаза поблескивали, и с врожденной своей степенностью, молодцевато расправил тыльной стороной ладоней бороду, с ходу: «Эх Миша, что такое горизонталь? Горизонталь — тьфу! — чепуха, горизонталь — ерунда, нет в ней ничего! То ли дело вертикаль!» А что в вертикали, кроме того, что шевелится, почти всегда куда-нибудь падает — то ли есть, то ли нет ее?

«Как, что? — горизонталь поделить пополам не проблема, а попробуй вертикаль!»

И как-то быстро, расторопно находит в углу длинную, выше его роста рейку, ставит ее вертикально, положив на верхний торец левую ладонь, а пальцем правой показывает приблизительно середину.

— Держать палец выше или ниже? — Указываю середину. Владимир Андреевич переворачивает рейку и ставит ее верхним концом на пол.

— Что скажете?

Вот так штука! Жульничать Фаворский не может, если только спьяна палец вниз съехал?

Можно еще раз, Владимир Андреевич?

— «Пожалуйста». Слежу за пальцем.

«Спасибо, Владимир Андреевич, ясно, да непонятно». После переворота рейки указанная мной середина сместилась вниз, видимо, я показал выше истинной ее точки? «То-то и оно». Это всегда так? «Да, всегда». От непонятного восприятия человеком вертикали Владимир Андреевич стал говорить о загадочности пространства и времени. Их непознаваемость приводила его каким-то образом к предчувствию и познанию Бога. После наглядного опыта с рейкой дальнейшее движение его мысли, ее свет и диалектику воспринимал без слов, казалось, понимал все до их произношения, и звучащие слова миновали меня. Но как передать недоумевающему читателю пережитое и понятое без слов? Не знаю.

Можно подумать по началу того вечера,— разыгрался, дескать, подвыпивший мудрец, и всего-то.

Так нет! — Это была серьезная, вдохновенная лекция о самом трудном и важном для художника.

Жаль, что на лекции был всего один счастливец. Расспрашивал у общавшихся с Владимиром Андреевичем: не помнят ли чего-нибудь подобного. Но...

Правда, Дима Шаховской очень симпатично сказал: «Владимир Андреевич все хорошее называл пространством».

Но что же во мне осталось от того вечера?

Вот: полное разочарование, навсегда, в возможности осознанно владеть тайной художества; тайна где-то тут, возможно, рядом, а чудо озарения — дар тайны — непонятно за что, иногда кажется — за упорнейший рациональный труд.

Пустяки

После большого перерыва (года два) встречаю на улице Владимира Андреевича. Хотел я уклониться, да совестно стало. Но и встречаться тоже совестно,— больше года не работал творчески. Я оказался на самом дне жизни художника — в портретном цехе. Там — масляной краской на разного размера холстах писали портреты с сильно ретушированных фотографий. Эта работа была не только унизительна,— хотя бы из-за сознания, что занимаешься подделкой живописи, но и предельно изнурительна, поскольку портреты проходили две независимых друг от друга инстанции, с часто взаимоисключающими требованиями и мелочными придирками к сходству (конечно, подобострастному) и импозантности.

И сил на стоящую, бескорыстную работу не оставалось. С моими недостатками (не оборотист, не пробивной, щепетильный, да еще тугодум) регулярно зарабатывать оформительством, более разнообразным и творческим занятием, не удавалось.

Владимиру Андреевичу рассказываю все это более подробно, красочно...

Он смотрел на меня, улыбался и против обыкновения, не задумываясь, сказал: «Пустяки.— Вы дома, с семьей, слава Богу, здоровы, не голодаете,— а работа такая не на век...»

Некоторые, говорю ему, там лет по двадцать — уж состарились... «Вы это не выдержите, да что-нибудь иное подвернется». И продолжал: «На судьбы бывших у меня студентов нагляделся за много лет порядком. Одному везет,— родители состоятельные, и даже комната отдельная. После института никаких забот. В заработке тоже особой нужды нет. С утра встает и к мольберту, и так годами». Никогда, говорю, таких художников счастливых не видел... Случалось, работает так годами. Работает, работает и ни к чему не приходит, ничего не открывает и не находит, а другой после института с общежитием прощайся — выгоняют, помощи родных никакой, заработок ищи, за работу берется любую: то лозунги да шрифты, эскизы оформления, плакаты, чего-нибудь в театре написать, а то и покрасить, диаграммы, всякие наглядные пособия, да мало ли чего... Помотает, помотает его жизнь, глядишь, из таких художники чаще вырастают — да и более творческие».

Это было счастье — встретить Владимира Андреевича в такую муторную для меня пору.

Вот и помню.

Татлин

В саду, на лавочке и около, чудная, милая компания: Елена Людвиговна Коровай, Иван Семенович Ефимов и Владимир Андреевич Фаворский.

Здороваюсь и замечаю Владимира Андреевича каким-то необычно осевшим, вроде бы он уменьшился.

Здоров ли? — интересуюсь.

«Слава Богу, да вот человека похоронили, замечательного художника, зашли куда-то помянуть и клюкнули. Татлина, Владимира Евграфовича,— не изволили знать?»

Знаком не был, говорю, но слышал. И восхищенно: «Какой был художник! дерево знал, и работал с ним, как никто! Да не только дерево. Не забудешь и декорации.

Изобразил он в театре Волгу жестью — видишь жесть,— обмана нет, а Волга волнует — могучая, широкая...» И сокрушенно: «Привыкли ногами по искусству ходить.

Грустно».

Цена чулкам

И в то воскресенье, как и в другие, у Фаворских за круглым столом, в обед, весело, непринужденно, светло. Немножко выпили, и Манюлица всем налила суп. Я вспомнил просьбу одного сокурсника и спросил Владимира Андреевича — помнит ли его? Он кладет ложку в сторону (сижу я напротив) и как-то настороженно отвечает: «Слыхал. И что же?» — «Просил узнать, может ли рассчитывать на консультацию у вас».

Владимир Андреевич внезапно хмуро и угрожающе встал. Я вздрогнул, за столом все заглохло и потемнело. «Отказывать в консультации грех, но этакому — нет! Думал узнать адрес, подъехать и поколотить его, не щеголял бы: «Я ученик Фаворского, ученик Фаворского». На людях ездить не я его учил. Много учеников было, всякие. Дельцы, как правило, отнекивались признаваться моими,— и слава Богу (и тихо),— теперь выгодно, что ли, моим учеником быть?»

Тихо, тихо. Дыхание мое прихватило и мгновенно, как никогда в жизни, тут же пронзил страх и стыд.

После супа, успокоившись, Владимир Андреевич объяснил:

«Изловчился он и отхватил большую работу. Самому не одолеть и предложил молодежи из нашего дома, студентам. Жить им трудно, и за небольшую им предложенную плату согласились и все сделали. В получку стало ясно, что за их работу сам он получил огромные деньги».

В понедельник встреча с ним, с оборотистым: «С Бородой говорил?»

Рассказал ему все, как было, и добавил: «Он просил твой адрес — я дал,— жди, на днях приедет, лупить тебя будет».

«Идиоты! Испугался я вас! Что я — обманул кого? Как уговорились, так и заплатил. И какое ваше собачье дело, сколько я получил? Ладно, Фаворский — это Фаворский, проживет и святошей, а ты?! Ты дерьмо! За всю жизнь своей жене пары чулок не купил».

Сила красоты?

Постучался к Фаворским. Слышу Марию Владимировну: «Пожалуйста». Владимир Андреевич, когда вошел, стоял ко мне спиной, в пальто и шапке. Обернувшись, кивнул и снова отрешенно продолжал что-то на столе разглядывать. Что случилось? — Так никогда не встречал он входящих — никого!

«Хотите взглянуть?»

Еще бы, на столе оформленные в паспарту по несколько экземпляров оттиски — знакомые маленькие шедевры к юбилейному изданию Пушкина (1949).

Восхищаюсь: «Владимир Андреевич, изумительно! Ясно, прозрачно, светло, музыкально,— недаром считает Елена Людвиговна, что это с Пушкиным на равных».

«Хорошо бы так (он глядит на часы), пора, надо ехать на аутодафе, на пристрастный совет». Выходим.

«Владимир Андреевич, неужели Вы не все инстанции прошли? Готово ведь все — награвировано».

«Все прошел, да видно мало. Издание когда затевалось, решили обойтись без формалистов, издать наконец Пушкина «реалистически, по-русски», без Фаворского с компанией. Александр Герасимов, Соколов-Скаля, Владимир Серов, Шмаринов... Вот кто сделает! Картинки слащавые они сделать, конечно, в силах, но книга необходима,— переплет, титул, шмуцтитулы, заставки, концовки... Но до таких пустяков великим этим гениям не снизойти. Это Фаворский умеет. Пусть и делает всю мелочь. Мне ли отказываться? — Пушкин! По ходу дела понадобились иллюстрации к стихам философским, а это не Онегин в Ленского стреляет, их и понять не просто, к ним решения искать, если и могут они, так ведь трудно и невыгодно. Мне предложили — согласился.

Иллюстрирование могучим этим деятелям безделица — такие ли перед ними задачи?! — успеют! Время идет — юбилей не сдвинешь,— один не успевает, другой...

«Владимир Андреевич, выручайте!» Сколько мог делал. И набралось у меня работы изрядно. Вдруг на всю Москву визг: «Мы с формалистами боремся, не щадя живота, а в издательствах их подкармливают, что ты будешь делать?! — Найдем управу!»

Страх велик, в издательстве паника — обвинение не шуточное,— вы понимаете. «Виноватые» к директору,— что с Фаворским делать? Директор рассудил, кажется, разумно:

«Фаворского мы сами просили, его предложения нами утверждались, у нас с ним договор, он успел все в срок, и просто гнать его не можем, он в суд подаст и будет прав. Но обвинение серьезное, и придется на специальном, расширенном совете вновь рассмотреть все им сделанное, тогда и решим».

«Владимир Андреевич, как им удастся формализм обнаружить, если его и в помине нет? Это же смешно, если только потому, что гравюра, а не соус, уголь или «сальная» кисть этих горереалистов?»

«Могут».

«Владимир Андреевич, все будет хорошо!»

Подошел трамвай № 2, и он уехал.

Вернулся я в мастерскую, занялся чем-то, а в голове: все будет хорошо, все будет хорошо. Но будет ли? Хорошего ждать, в сущности, наивно.

В издательстве что — Фаворского не знают, значения его не понимают? Знают и понимают. Ситуация знакома, стандартна. Авторитет по казенной линии (не творческой и человеческой) визгливого силен. Жаловаться некому. Фаворского очень жаль — хороший человек, но что делать — не пропадать же самим? Небось и резолюция готова... про бдительность, либерализм и, конечно, затасканные покаяния и заверения. Зачем только Владимира Андреевича на комедию якобы просмотра тащат?

Но где-то во мне, не там, где неотразимые рассуждения строятся, ясно, вопреки всему, звучало: будет, будет хорошо!

Вернулся Владимир Андреевич поздно. С кульком и бутылкой в авоське. Ясно: все хорошо! Так весело стало и тревожно — как с предчувствиями быть?

«Пока обошлось,— начал рассказ Владимир Андреевич.— Стол был большой, народу вокруг него сидело много, знал мало кого. Как все получилось, не очень понимаю. Возможно, выручило то, что оттиски были не в одном экземпляре, и я раздал каждому вокруг стола по несколько тем. Вообще на просмотрах у гравюры большое преимущество,— я давно это заметил. Смотрел каждый сам по себе. Смотрели, показалось, неравнодушно, обменивались оттисками, оживились, по-видимому, нравилось. Наконец, председательствующий (директор) сказал, что о формализме, по-видимому, разговора не возникнет, как тут же встала одна дама и сказала: „Известно, что у Фаворского есть порочная, реакционная теория шрифта, и мы обязаны быть крайне внимательными“.— „Давайте смотреть титулы“,— ответил директор. „Итак,— продолжал он,— ошибки есть? Никто не замечает? Ошибок нет. В начертании букв что замечаем? Они разной ширины, и промежутки между ними разные. Вообще они свободно рисованы, и строка отдаленно напоминает орнамент, но читается легко, свободно. Шрифт, конечно, отличается от знакомого, стандартного, но разве есть инструкция или закон, регулирующие применение шрифта в художественных изданиях?"»

Этим все кончилось.

VI

С. И. Липкин

Старый богатырь, вождь племени, держа в руках плеть, сидит на траве. Он в голубом кафтане, и седина его тоже голубой стала от движения времени, от дряхлости. За его спиной — табун одномастных коней, стадо быков — его труд, его богатство, а впереди, перед его глазами,— будущее, мы, читающие книгу о нем.

Таким изобразил его художник, сделавший сначала множество рисунков со знакомого мне старика сторожа при складе на элистинском базаре. Как угадал в нем художник то, что, думается, сам старик и не ощущал в себе? Это и есть единственно верный путь искусства — от повседневного к прекрасному. Тогда-то становится ясно, чем привлекло к себе внимание В. А. Фаворского лицо этого, казалось бы, ничем не примечательного старика. И теперь — после Фаворского — вспоминаешь, каким пристальным был пытливый взгляд узких, уже выцветающих глаз, как бы заглядывающих вам в душу.

Сколько лиц, сколько мест вижу я, когда смотрю на гравюры «Джангариады»! Хорошо помню того загорелого широкоплечего калмыка, каспийского рыбака, с которого написан богатырь Хонгор, Алый Лев, и ту молоденькую актрису с некрасивым умным лицом, которая изображена на гравюре в качестве мудрой Зандан-Герел, и то местечко в степи около Яшкуля, которое, возродившись в душе художника, стало фронтисписом к Вступлению.

Вспоминаются мне и наши поездки по калмыцкой степи, и в особенности одна такая поездка летом, когда трава сгорела, и волны песка двигались навстречу нашей машине по сухой и, казалось,очень твердой земле, но так только казалось, а на самом деле мы вскорости попали в ерик, и машина надолго в нем застряла, и мы ее толкали вчетвером: и водитель, и Баатр Басангов, и я, и уже тогда седобородый Владимир Андреевич Фаворский в старенькой чистой парусиновой толстовке, из бокового карманчика которой выглядывали толстый карандаш и дерматиновый потертый очечник.

Машина наконец вырвалась из соленого вязкого плена, сумерки широко, полно и густо легли на половину видимой степи, а другая половина еще насквозь золотилась дневным червонным золотом, и на небе одновременно зажглись круг солнца и круг луны.

— Видите,— сказал Владимир Андреевич,— на буддийских иконах тоже бывают одновременно солнце и луна, считают, что это условность, а какая же условность — вот они два круга на небе.

Заночевали мы не помню уж в каком селении — или то было отделение совхоза? Хозяева дома, твердо соблюдая обычаи кал-

мыцкого гостеприимства, сперва угостили нас маханом и чаем, а потом уже спросили, кто мы. Пришли соседи, и в кибитке запахло особенным запахом степного жилья — кизячным дымом, овцой, перегнанным молоком. Владимир Андреевич был удивительно хорош с простыми людьми, хорош, потому что естественен. Когда перед маханом выпили по чарочке «тепленького» — водки из молока,— Владимир Андреевич произнес нечто вроде тоста:

— Вы, калмыки, сначала показались мне чудны́ми, а теперь кажетесь чу́дными.

И все удовлетворенно смотрели на то, с каким удовольствием московский профессор, зурач, пьет золотистый калмыцкий чай, о котором поэтесса сказала, что вкус его зависит от той, кто этот чай приготовил.

Владимир Андреевич, взявшись за иллюстрации к национальной эпической поэме, изучал не только буддийские иконы, калмыцкий орнамент, но и довольно-таки обширную литературу о калмыках, о монголах, о буддизме. Книгами его снабжал Баатр Басангов. Фаворский полюбил степной народ так, как может полюбить русский, чье сердце чисто и радостно открыто всему человечному в человеке. И как бы смущенно, что ли, оправдываясь, объясняя эту любовь, говорил:

— Пушкин целые страницы выписывал из трудов монаха Иакинфа Бичурина, из разных книг по истории калмыков. И сказочка, которую сказывает у него Пугачев в «Капитанской дочке»,— калмыцкая.

Осталось в моей памяти и такое его мимолетно произнесенное высказывание:

— Неправильно говорят, что степь однообразная. Степь разная. Иная в «Слове о полку Игореве» (он делал ударение на первом слоге — по́лку), иная она у Чехова, иная в калмыцком эпосе.

Мы часто, на протяжении нескольких лет, встречались с ним и его учениками во время общей работы над «Джангариадой». Учеников своих он всегда хвалил, появились у него и ученики калмыки, среди которых он выделял безвременно ушедшего Ивана Нусхаева, а о своем сыне Никите говорил с какой-то лукавой гордостью:

— Есть такие, кто считает,— сын, мол, отца превзошел!

Нет сына, он пал на фронте, нет и пережившего его отца. Я приходил к ним на квартиру на улице Кирова, против почтамта, подъезд был в глубине двора. На высоком этаже, с окном во двор, была их — отца и сына — мастерская. Они сидели друг против друга, Владимир Андреевич и Никита, и работали на самшитовых досках. Сидели они босиком, в рубахах навыпуск. Рядом с возникающими гравюрами был рассыпан на доске побольше колотый сахар и стоял большой фарфоровый «трактирный» чайник. У Никиты была маленькая светло-каштановая бородка, борода отца — серебро с чернью. Что-то простое и вместе с тем величаво-значительное было в этой сцене, почему-то вспомнились прочитанные в юности строки:

От братии прилежной
Апостола Луки
Икону Тайны Нежной

Писать — мне испытанье.
Перенесу ль мечтанье
На кипарис доски?

Как возникла творческая связь В. А. Фаворского с калмыцким эпосом? Я преклонялся перед гением художника — не только графика, но и сценографа. Уже в юности меня поразило его оформление «Фамари» — поэмы А. Глобы, его ксилография «Достоевский». Я был убежден, что в душу одного из величайших писателей мира Фаворский проник глубже, чем знаменитый Перов. Когда я заканчивал перевод «Джангара», я решил приложить все старания к тому, чтобы оформление книги было поручено Фаворскому. Баатр Басангов одобрял мое решение. У меня был приятель, молодой художник, мой ровесник,— мы вместе с ним учились в одесской художественной профшколе. Я доверил ему свою мечту. Оказалось, что он немного знаком с Владимиром Андреевичем, он устроил мне свидание с ним. Это свидание состоялось в помещении архитектурного института на Рождественке, на самом верхнем этаже которого была небольшая мастерская Фаворского и Л. Бруни. Я прочел обоим начало «Песни о поражении свирепого хана шулмусов Шара Гюргю», прочел с умыслом, так как в этом отрывке было описание дворца Джангара, что, как я подумал, должно было заинтересовать двух моих слушателей. Стихи понравились обоим, Владимир Андреевич попросил меня принести всю рукопись полностью. Когда Владимир Андреевич с ней познакомился, он дал согласие оформлять книгу.

Я был счастлив. Теперь осталось получить согласие издательства. Заведующим художественной редакцией Гослитиздата был тогда А. Д. Гончаров, известный график. Оказалось, что он высоко ценит работу Владимира Андреевича. Он обещал поговорить с директором издательства — и уговорить его. А уговорить надо было: Фаворскому в те годы жилось трудно, его обвиняли во всевозможных грехах. Отсюда и неказистая мастерская в архитектурном институте.

Все складывалось хорошо. Издательство заключило договор с Владимиром Андреевичем. Но отзвуки недоброжелательного отношения к нему еще слышались долго. Однажды председатель совнаркома Калмыкии Н. Л. Гаряев, принимавший горячее участие в подготовке к празднованию юбилея эпоса, сказал Баатру Басангову и мне:

— Был я в Москве, познакомился с художником Александром Герасимовым. Уважаемый товарищ, рисует портреты вождей. Он не одобряет кандидатуру Фаворского, говорит, что Фаворский формалист.

Хитроумный Баатр быстро нашелся:

— Формалист это не политическое обвинение. Это значит, что Фаворский придает большое значение не только содержанию, но и форме.

Конечно, Нальджи Лиджиевич хорошо знал, как опасна кличка «формалист», но и он уже находился под обаянием личности и таланта Фаворского и сделал вид, что объяснение Басангова его удовлетворило.

Забегу вперед. Вспоминаю, что уже после войны тот же мой приятель-художник передал мне слова А. Герасимова, сказанные

на каком-то собрании: «К чему нам эти две бороды — Фаворский и Коненков».

У Владимира Андреевича была своя система взглядов на искусство книжной иллюстрации. Насколько я вспоминаю и понимаю, суть этих взглядов сводилась к тому, что книжные иллюстрации не должны быть картинами, живущими отдельной от книги жизнью («как стены в Сандуновских банях» — запомнилось мне едкое сравнение). Иллюстрация должна быть связана и с типом шрифта, и с видом набора, и с буквицами, и с орнаментами, и с титулами, и даже с размером полей.

Владимир Андреевич как-то спросил меня: — Вы бывали на станции метро «Новокузнецкая»? Поднимаешься по эскалатору, и на тебя падает два света: внутренний электрический и внешний яркий летний свет, льющийся из раскрытых дверей станции, а ты недвижен на движущемся эскалаторе. Вот это — живая гравюра.

Иллюстрации к «Джангариаде» кажутся мне гениальными. Русский художник выразил душу небольшого степного народа, знавшего, по выражению монголоведа Б. Я. Владимирцова, не только перекочевки с четырьмя видами скота, но и ставки властителей полумира и пагоды храмов. Художник, иллюстрируя народный эпос, изобразил и народ, и его идеалы, его сердечный жар, его представления о красоте. Великий художник скромно совершил подвиг дружбы и братства.

Давид Кугультинов рассказывает: он, еще школьник, принес нам свою рукопись: он тогда писал по-русски. Мы, как заправские командировочные, жили втроем в маленькой и единственной элистинской гостинице, чуть ли не в одном номере. Баатр Басангов угадал в подростке будущего поэта. После хвалебных слов последовали и критические. Тогда, заметив на лице юного Давы огорчение, В. А. Фаворский сказал ему:

— Учился я в ваши годы, или чуть-чуть постарше был, у скульптора. Дал он нам лепить полотенце, но сначала погрузил край полотенца в воду. Он требовал, чтобы у нас и в глине край полотенца был мокрый... Искусство — это тяжелый труд. Бывает мастерство без искусства, но не бывает искусства без мастерства.

Я чувствовал, что Владимир Андреевич полюбил и «Джангар», и калмыков прочной любовью. Может быть, здесь сказались особые обстоятельства, а именно: в Прикаспийской низменности он встретил у степного народа ту любовь и ласку, в которых так нуждалось тогда его сердце.

Мы были у него в дни его ярко и широко разгоревшейся славы в мастерской в Новогирееве. Бем Джимбинов обратился к нему с просьбой проиллюстрировать антологию калмыцкой поэзии, издание которой тогда предполагалось. Владимир Андреевич жарко и молодо согласился, сказал, что надо к этому делу привлечь В. Федяевскую и других его учеников. А потом весело и просто напросился к Джимбинову на калмыцкий чай.

Но настало 31 декабря 1964 года, и в канун Нового года я пришел в зал Академии художеств, чтобы поклониться и ему, и его великому искусству, чтобы проститься с ним в последний раз. Он лежал на столе как живой. Так он лежал когда-то на калмыцкой земле, степные цветы наклонялись к нему, разговаривали с ним.

С. А. Чуйков

Владимира Андреевича Фаворского я увидел впервые в 1921 году, когда поступал во Вхутемас. Это был не старый еще мужчина высокого роста, с большой русской бородой, со спокойными, медлительными движениями. В живописной толпе студентов и преподавателей, одетых в старые солдатские шинели, деревенские полушубки и поношенные городские пальтишки, выделялась его колоритная фигура в сермяжной поддевке и высокой шапке, напоминавшая не то странника, не то монаха.

Без преувеличения можно сказать, что Вхутемас был детищем Владимира Андреевича: являясь в 1923—1925 годах ректором этого учебного заведения, он вместе с единомышленниками определил его профиль, разработал и внедрил в практику программу и метод обучения.

Направление Вхутемаса так же, как и творчество самого Фаворского, долгое время считалось спорным. Однако время показало, что в основе того и другого было заложено здоровое начало: созданные Фаворским многочисленные высокохудожественные произведения обогатили сокровищницу нашего искусства и были удостоены Ленинской премии, а школа Вхутемаса дала плеяду ведущих советских художников — Дейнеку, Пименова, Гончарова, Вильямса, Кукрыниксов, Каневского, Урусевского, Горяева, Пророкова. Почти все они — ученики Фаворского. Позднее у него учились известные художники-графики Ильина, Захаров, Голицын, Ливанов, Михалев, Вакидин, Билль.

Владимира Андреевича отличали невозмутимое спокойствие, добрая, как будто застенчивая улыбка, необыкновенная простота, мягкость и чуткость во взаимоотношениях с окружающими, отсутствие всякого намека на позу, какая-то доверчиво-простодушная доброжелательность, ровная и постоянная во всякое время и при любых обстоятельствах. Вместе с тем он был непреклонным и бескомпромиссным, как только дело касалось творчества, и никакие силы не могли заставить его поступиться своими убеждениями.

Жил он в крохотной комнатушке нашего общежития на Мясницкой. Однажды вечером мы, двое студентов факультета живописи, не предупредив Владимира Андреевича, зашли к нему за «советом» (преподавал-то он на другом, на графическом факультете). Визит наш был достаточно бесцеремонным, но Владимир Андреевич не дал нам этого почувствовать и испытать неловкость, а может быть, он и не счел нас бестактными.

В комнате стояли железная студенческая кровать, покрытая серым суконным одеялом, рабочий стол, он же обеденный, и несколько табуреток. Владимир Андреевич работал над гравюрой. Напротив, за тем же столом, резал гравюру его ученик М. Пиков.

Усадив нас, хозяин взял закопченный железный чайник и пошел на кухню. Вернувшись, он продолжил свое занятие.

Мы попросили Владимира Андреевича рассказать о том, как нужно изучать рисунок... Вместо того, чтобы посмеяться над нашим наивным вопросом и ответить, что в двух словах этого не расскажешь, он, продолжая работать, с улыбкой, терпеливо и подробно стал излагать свою систему.

Потом он сходил за чайником, налил нам чаю и, извинившись, что у него нет ничего к чаю, кроме сахара и хлеба, снова погрузился в работу, не прерывая беседы...

В 1946 году я жил и работал в киргизском селе Кашка-Су. И вдруг чудесная новость: ко мне едет Владимир Андреевич с двумя своими ученицами — В. Федяевской и Е. Родионовой. Устроившись кое-как в старой избе с земляным полом, мы с утра до позднего вечера рисовали и писали с натуры в поле, на току, где кипела горячая молотьба.

Утром и вечером мы готовили себе на костре чай, а днем — «обед». Вечерами подолгу сидели у затухающего костра и задушевно толковали об искусстве, о жизни. Эти тихие вечера, когда шум речки Ала-Арча подчеркивал свежесть и тишину горной природы и звездное небо осеняло нас, не забудутся никогда.

Борода Владимира Андреевича была уже белой, как снег горных вершин,— на фронтах Отечественной войны погибли оба его любимых сына,— но стоицизм его был безграничен: он не падал духом, не роптал, не отчаивался. В работе, в творчестве находил он забвение и утешение. И еще в любви к людям и ко всему окружающему...

Он был философ и подлинно мужественный человек, Человек с большой буквы. Его благородство, доброта и гуманность не имели границ, а талантом, эрудицией и глубиной мышления он напоминал художников эпохи Возрождения. Действительно, в наш век торопливости и нервозности монументальная, эпическая, я бы сказал, личность Фаворского является уникальной. И неудивительно, что ученики его и все, кто с ним соприкасался, преисполнены к нему не только почтения и уважения, но именно искренней, неподдельной любви. Да его и нельзя было не любить: своей непосредственностью, простотой и сердечностью он напоминал ребенка, а мудростью и добротой — отца.

Он учил молодежь не только рисунку и композиции, он воспитывал художника. Более того, своим примером и влиянием он воспитывал в ученике честного, благородного, высоконравственного Человека.

Удивляла в Фаворском еще одна черта. Он всегда казался сосредоточенным и погруженным в себя. Однако был всегда прекрасно осведомлен о текущей жизни во всех ее областях, а в художественной принимал самое активное участие. Ни одно мало-мальски заметное событие, выставка, появление интересного произведения не проходили мимо его внимания. Он искренне радовался появлению каждого нового таланта, и было трогательно видеть на его добром лице неподдельную радость чужому успеху.

А. Н. Михалев

В 1946 году Владимир Андреевич Фаворский приехал во Фрунзе в связи с предложением иллюстрировать эпос «Манас», намечавшийся к полному изданию.

Десятого августа мы, киргизские художники, встречали его на аэродроме в ясный, еще по-летнему жаркий солнечный день. Он прилетел вместе со своей бывшей ученицей Верой Константи-

новной Федяевской. Днем раньше приехала Елена Михайловна Родионова, тоже его ученица.

Поездка по Киргизии была обусловлена самим Владимиром Андреевичем, который согласился иллюстрировать эпос только при предоставлении возможности ознакомиться с жизнью республики, ее искусством, с бытом народа и, конечно, с ее природой, так как исходил из того, что, «хотя он (эпос.— *А. М.*) иногда очень фантастичен, даже сказочен, он в конце концов приводит к реальной жизни этого народа».

Первые дни пребывания художника во Фрунзе были заняты подробным обсуждением с руководителями республики и работниками ЦК партии плана работы и поездок. ЦК КП Киргизии и в дальнейшем постоянно интересовался работой Владимира Андреевича и оказывал ему повседневную помощь.

Владимир Андреевич посетил Музей изобразительных искусств и Исторический музей, где внимательно изучал богатые коллекции прикладного искусства киргизского народа. Несколько раз он встречался в КирФАН СССР с манасоведами, знакомился с основным текстом эпоса, тогда еще не полностью переведенного на русский язык, и с его вариантами. Там же состоялось прослушивание различных манасчи, и в частности Саякбая Каралаева. С. Каралаев позировал Владимиру Андреевичу, сделавшему несколько портретных зарисовок выдающегося сказителя.

С первых же дней Владимир Андреевич просил организовать зарисовки местных жителей. Прежде всего мы зарисовали студенток женского педагогического института со строгими, гладкими прическами, с длинными косами. Я пишу «мы», так как зачастую в этих сеансах принимали участие и местные художники, которые не могли упустить возможность поработать рядом с выдающимся мастером.

Затем Владимир Андреевич и его московские спутницы выехали в поселок Кашка-Су, недалеко от Фрунзе, где Союз художников Киргизии арендовал небольшой домик, служивший этюдной базой. В то время там работал Семен Афанасьевич Чуйков. В Кашка-Су Владимир Андреевич с увлечением рисовал горы, речки, цветы, людей, занятых на уборке урожая.

Двадцать восьмого августа В. А. Фаворский выступил на конференции художников по эпосу «Манас».

Тем временем Союз художников хлопотал о машине, подбирал участников поездки. Все это заняло около 20 дней, и только тридцатого августа грузовая машина ГАЗ-51 — новенькая, с иголочки — тронулась в Нарынскую область. Вместе с москвичами выехали и фрунзенские художники Л. Г. Трусковский, А. И. Игнатьев, Н. Ф. Ефременко, О. М. Мануйлова и пишущий эти строки.

В тот же день, добравшись до поселка Тон, расположенного на южном берегу Иссык-Куля, решили сделать привал. В Тоне рисовали главным образом пейзажи, а первого сентября В. А. Фаворский, В. Федяевская, Н. Ефременко и я отправились дальше.

По пути до Кочкорки останавливались, рисовали перевал, озеро Иссык-Куль. В Кочкорку прибыли поздно вечером, и, так как никого не предупредили о своем приезде, ночевать пришлось в недостроенной чайхане, постелив на пол газеты. Было еще не холодно, и Владимир Андреевич весело, с шутками переносил эти дорожные неудобства.

Вечером третьего сентября мы были уже в Нарыне. По дороге зарисовали перевал Долон с его многочисленными извивами серпантин. Приехали, конечно, поздно — светлое время дня старались до конца использовать для работы, поэтому с трудом получили комнату в гостинице, да и то без кроватей. Правда, администратор, узнав, что среди нас находится «московский профессор», предложила ему перейти в «правительственную комнату», но Владимир Андреевич категорически отказался, всячески стараясь не выделяться и до конца разделить с нами все невзгоды путешествия.

Четвертого сентября обком партии выделил нам двух сопровождающих, чтобы обеспечить необходимые условия для работы «бригады профессора Фаворского».

В тот же день рисовали пейзажи города, актеров областного драматического театра, девушку в театральном костюме, редактора местной газеты — красивого молодого человека. Вечером смотрели спектакль этого театра. Владимир Андреевич, несмотря на дорожное утомление, работал с большим напряжением и увлечением. Ему очень понравились киргизские лица своей пластической цельностью, выразительностью.

Пятого сентября выехали в Ат-Баши. Там все было готово к нашей встрече. Разместились мы в роскошной белой юрте с богатым убранством. В. А. Фаворский внимательно изучал ее конструкцию, восторгался искусством киргизских мастериц — ширдаками, ала-кийизами, туш-кийизами и циновками из чия — и многое зарисовал. Тогда же он сделал замечательный портрет колхозного мираба Нургазы Акчараева.

Из Ат-Баши выезжали в колхоз Акджар, где рисовали людей, всадников и киргизских лошадей. Владимир Андреевич, хорошо знавший конские породы, рассказывал нам о различиях между ними.

В Ат-Баши мы пробыли три дня. Затем побывали на озере Чатыр-Куль, зарисовали пейзаж, окружавший его; озеро буквально кишело дикими гусями, которые не очень пугались нашего присутствия. Утром следующего дня опять рисовали озеро, но в 12 часов пошел снег и град, и мы направились в долину Арпа.

Долина очень понравилась В. А. Фаворскому. Это было оживленное пастбище. Там и сям стояли юрты чабанов, окруженные лошадьми, верблюдами, козами и, конечно, собаками — от овчарок до тайганов. Кроме пейзажей, рисовали всадников, которые для позирования наряжались в праздничные чапаны, надевали широкие пояса с серебряными накладками, лошади зачастую тоже были в богатой сбруе — и джигиты выглядели эпическими богатырями.

Из Арпы поехали обратно во Фрунзе, конечно, рисуя по дороге. Рисовали около Кочкорки своеобразные горы, привлекшие внимание Владимира Андреевича плавными, мягкими очертаниями, разительно отличающимися от резких контуров скалистых вершин Арпы.

Семнадцатого сентября мы были уже в столице республики. Девятнадцатого В. А. Фаворский прочел известную лекцию «О рисунке», а двадцать первого мы выехали в Таласскую долину — край Манаса. К нам присоединились Л. Ильина, А. Игнатьев и И. Мирошниченко.

Из Таласа, где уже находились С. А. Чуйков, Г. Айтиев и В. С. Тюрин, мы сразу же отправились в Буденновский (сейчас Таласский) район, где согласно эпосу был стан Каныкей. Днем напряженно работали, а вечера проводили в оживленных беседах, конечно, больше слушая Владимира Андреевича. Часто пели русские песни, которые он очень любил. А. Игнатьев и И. Мирошниченко, люди очень музыкальные, с великолепным слухом, были запевалами. Владимир Андреевич с удовольствием подтягивал им.

В. А. Фаворский своей простотой покорял всех. При нем все становилось как-то лучше и интереснее. Еще до поездок по Киргизии мы иногда собирались в нашей квартире во Фрунзе. Играли в предложенную Владимиром Андреевичем игру. Всем раздаются листочки бумаги. Один начинает какой-то рисунок, но проводит только одну черту и показывает ее участникам. Все должны в точности повторить ее. Затем партнеры обмениваются листками, передавая их рядом сидящему по часовой стрелке. Водящий проводит еще одну-две черты, и опять все должны их повторить. Что рисуется, знает пока только водящий, остальные должны точно повторить нарисованные им элементы. Конечно, почти никто не может воспроизвести их в точности, и поэтому, когда рисунок заканчивается, оказывается, что у нарисованной лошади голова чудовищно мала, нога оторвалась от туловища и т. д. Словом, это как бы упражнение для развития глазомера становится веселым занятием, часто создающим весьма комические ситуации.

Пребывание Владимира Андреевича оставило глубокий след в памяти у всех, общавшихся с ним. Его удивительная энергия, умение сосредоточиться в любой обстановке, потрясающая невзыскательность к пище, к жизненным неудобствам, ровность и простота в обращении со всеми, чуткое, заинтересованное внимание к работам коллег и учеников являлись для нас образцом.

Неисчерпаемой была, казалось, работоспособность Владимира Андреевича. Мы, в два раза и более моложе его, после четырех-, полутора- и двухчасовых сеансов рисунка чувствовали себя утомленными. Он же часто невозмутимо предлагал: «Еще светло — нарисуем-ка эти горы. Смотрите, ведь интересно их компоновать в вертикальном формате». Достаточно сказать, что, например, только в Таласе им было сделано более 30 пейзажных и портретных зарисовок.

Художники Киргизии благодарны случаю в течение более полутора месяцев общаться и работать с этим крупнейшим советским графиком.

...Двадцать восьмого сентября мы вернулись из Таласа во Фрунзе, и через три дня Владимир Андреевич улетел в Москву.

Дома он продолжал работать над серией станковых линогравюр на темы эпоса, эскизы к которым были им сделаны в 1946—1947 годах. К великому сожалению, не состоявшееся тогда издание эпоса лишило его серии замечательных иллюстраций.

В. К. Федяевская

Поездка в Киргизию. 1946 год

Мы летели из Москвы во Фрунзе. Остановка для ночевки была в Актюбинске. Аэродром на краю пустыни. Чахлые деревца, всюду

песок. Однако, устроившись в гостинице, сразу двинулись с Владимиром Андреевичем гулять в эти пески. Смотрим: против вечернего света стоят силуэты-столбики, и их много. Подходим — столбик исчез! Оказалось, это суслики: они при нашем приближении ныряли в свои норки.

Утром рано вылетели, и так удивительно было увидеть внизу Аральское море, расчереченное полосками воды, а рядом — подобные же волны, но песчаные, окружающие море.

Поездка в Киргизию предполагала сбор материала для дальнейшей работы по иллюстрации эпоса «Манас». Были у нас только командировочные удостоверения. Никакого аванса издательство нам не дало.

10 августа нас встретили на аэродроме киргизские художники, среди них ученики Владимира Андреевича и мои товарищи по институту: Лида Ильина и Андрей Михалев.

С первых же дней началась работа. Зарисовки в Историческом музее города Фрунзе, где представлено богатейшее собрание прикладного искусства Киргизии. Рисовали с натуры именитых манасчи (карандашные портреты Саякбая Каралаева помечены у Владимира Андреевича 12 и 13 августа 1946 года) и студенток педагогического института. Для работы над пейзажем поехали в поселок Воронцовка, где находился небольшой домик, арендуемый Союзом художников Киргизии. Оттуда же ходили рисовать в колхоз Кашка-Су и по всей округе.

Горную речку и ее ущелья замыкали горы со снежными вершинами. Предгорья желтели не убранными еще хлебами, кое-где темнели заросли можжевельника. Местами они поросли травой, цветами, репейником, кустами мальвы и постепенно переходили в скалистые уступы гор, сверкающие снегом на ярко-синем небе. Вода в речке — холодная, чистая — крутилась и взлетала бурунчиками у завалов камней на своем пути. Неподалеку бродили стреноженные лошади.

Вообще верблюды, лошади, юрты, собаки, всадники, стада овец и коров — постоянные спутники и герои киргизского пейзажа.

Людей мы рисовали на току: иногда позировали нам пожилые женщины, оставшиеся в юртах и домах с малыми ребятами; иногда правление колхозов, где нам приходилось работать, направляло своих лучших доярок, чабанов, свекловодов, чтобы мы их нарисовали.

В конце августа мы вернулись во Фрунзе. Владимир Андреевич выступил 28 августа на конференции художников по эпосу «Манас». А 31-го — мы выехали в первую большую поездку по республике. Маршрут был намечен такой: Фрунзе, Токмак, Быстровка, Рыбачье, Тон-Кольцовка, Кочкорка, Нарын, долина Ат-Башы, озеро Чатыр-Кёль, долина реки Арпа, Заповедник Босого — это высокогорные районы Тянь-Шаня — и обратно.

Через Боомское ущелье доехали до южного берега Иссык-Куля, рисовали озеро, поселок Рыбачье, дорогу на Кочкорку — она петлями поднималась на Долонский перевал. В начале сентября добрались до Нарына. Здесь нам позировали актеры местного драматического театра, и много времени мы уделили пейзажу.

Особый интерес для Владимира Андреевича представляла долина Ат-Башы. Здесь с конца 20-х годов работал ветеринарным

врачом его брат — Максим Андреевич Фаворский. Посещение колхоза запомнилось. Много рисовали. Узнав, что приехавший художник — брат хорошо им знакомого и уважаемого человека, проработавшего в этих местах много лет, старики колхозники с интересом и вниманием обращались к Владимиру Андреевичу, гладили с почтением двумя руками его бороду (здесь это знак особого уважения). Вечером нас принимали в парадной белой юрте. Всех сидевших на полу, застланном кошмами и скатертью, обошел мальчик с чайником, лоханкой и полотенцем для мытья рук. Владимиру Андреевичу как старшему и почетному гостю — «аксакалу» — первому передавали лучшие куски из стоявшего в середине блюда с бешбармаком. На скатерти были насыпаны боурсаки — кусочки теста, испеченные в масле, их едят, обмакивая в сметану, или с чаем и кумысом. После бешбармака, который едят пятерней, все опять вымыли руки. Сурпу (суп) и кумыс наливали в красивые пиалы.

В долине Ат-Баши мы провели три дня. Были в коневодческих и овцеводческих колхозах, рисовали развалины городища «Кошой-Коргон». Далее добрались до озера Чатыр-Кёль, совсем уже у границы. Здесь нашим проводником стал пограничник Торгоев. На озере оказалось полно непуганых птиц, работать было трудно из-за холода: мы ведь значительно поднялись над уровнем моря. Пошел снег, и с сожалением пришлось покинуть эти места.

Спускаясь в долину Арпа, мы видели вдали горных козлов, а зайцы в вечернее время, ослепленные фарами нашего грузовика, сломя голову неслись впереди машины, пока сообразят, что спастись надо прыжком в сторону, в темноту. Заповедник Босого — это заповедник елей; тянь-шаньская ель здесь сохраняется, мы ее в других районах встречали редко. Долина Ат-Баши и Арпа окружена сложным силуэтом горных хребтов, так же как и Нарын. Сами же долины — это большие скотоводческие пастбища.

17 сентября мы вернулись во Фрунзе, 19-го Владимир Андреевич прочел лекцию о рисунке, а 21-го мы уже выехали в нашу вторую поездку — в Таласскую долину, край Манаса.

В город Талас приехали в воскресенье, поэтому попали на большой базар. Рисовали всадников, верблюдов, детей, которые всегда охотно позируют. Побывали в этнографическом музее, во дворе которого стоит каменный столб — «коновязь Манаса» — высокая, сложного профиля резная колонна.

Мавзолей Манаса находится в верховьях реки Талас. Построен он в XIV веке и по легенде считается усыпальницей богатыря. Это кирпичная постройка с большим куполом; фасад ее облицован терракотовыми плитками с орнаментом. Мавзолей не раз был разграблен, разрушается он и от времени, орнамент осыпается. Нам в пути часто попадались могильные памятники — гумбези, но таласский — самый величественный (сильная вертикаль к простору долины). Рисовали здесь в ряде колхозов и крепости-цитадели Ак-Шумкар в Буденновском районе. Здесь же встретили С. Чуйкова, Е. Малеину, Г. Айтиева, В. Тюрина, которые были на этюдах.

28 сентября вернулись во Фрунзе и через несколько дней улетели в Москву грузовым самолетом, сидя на собственных рюкзаках.

В поездках по Киргизии принимали участие кроме Владимира Андреевича Фаворского, Е. Родионовой и меня фрунзенские художники: Л. Ильина, О. Мануйлова, А. Михалев, А. Игнатьев, Н. Ефременко, Л. Трусковский, И. Мирошниченко.

Работать рядом с Владимиром Андреевичем Фаворским, общаться с ним каждый день было радостью и счастьем. Поражала его страстная заинтересованность в стремлении использовать все возможное время для дела, для рисования (Владимир Андреевич привез из поездки по Киргизии около 100 больших рисунков и 2 альбома набросков). Рисовал он довольно жесткими черными и цветными карандашами. Его простота и великая скромность в этой достаточно тяжелой поездке даже и для нас, более молодых, в грузовике по трудным дорогам, с ночевками часто прямо на полу, без всяких удобств, были нам примером.

Он находил время посмотреть работы товарищей по поездке и рассказать о своем путешествии по Италии на велосипеде. Вечерами возникали интересные беседы об искусстве прошлого и наших дней. Или вдруг Владимир Андреевич читал наизусть, как заправский манасчи, сказ Шергина «Судное дело Ерша с Лещом» и пел с нами песни.

Владимир Андреевич обращал наше внимание на характер окружающей природы и людей: «Посмотрите профиль позирующего нам человека,— говорил он,— вы видите ближний к нам глаз, а через переносицу одновременно и его второй глаз. Это характерно для конструкции головы киргиза. Посмотрите, какая тонкая кожа охватывает лоб женщины-чабана, которую мы рисуем. У русских женщин лбы чаще бывают мясистые. Смотрите, как штрих ваш нажимает на белый цвет бумаги, который, однако, выпирает из-под него. И вот — поверхность, которая дается в результате этого отношения к цвету и ничтожных даже нажимов простого, как бы спичечного набора штриха».

Интересен конспект беседы о рисунке, проведенной во Фрунзе, который Владимир Андреевич разрешил списать из его альбома:

1. Строгость отношения к природе.
2. Освобождение от предвзятости. Остранение.
   а) Потеря счета предметов.
   б) Отвлечение от названий.
3. Тон, рельеф и борьба с контурами. Белый лист. Контур. Синкопы.
4. Правда места художника.
5. Пейзаж. Пространство. Цвет. Контур. Первый план. Небо.
6. Человек. Портрет. Поверхность лица. Черты.

Не могу простить себе, что, надеясь на свою память, не вела подробного дневника этой поездки.

VII

Д. Д. Жилинский

Есть на Новогиреевской улице неприметный кирпичный дом, построенный И. С. Ефимовым, В. А. Фаворским, Л. А. Кардашовым. На первом этаже — мастерские, второй — жилой и третий — две мансарды. В 1944 году меня, студента, пригласили жить на их части Ефимовы. О Фаворском я знал из писем Н. Я. Симонович-Ефимовой как о выдающемся художнике нашего времени, графике, возродителе древнерусского искусства и фресковой живописи.

Живя в этом доме многие годы, я имел счастье общаться с замечательными художниками и людьми. Нина Яковлевна Симонович-Ефимова, многогранное творчество которой так ценил Владимир Андреевич, к сожалению, умерла в 1948 году. Жили в доме дружно, с большим уважением относясь друг к другу. Поколения были разные: старшие — Владимир Андреевич и Мария Владимировна, Иван Семенович Ефимов, несколько моложе — Лев Алексеевич Кардашов с женой Людмилой Дмитриевной, Елена Людвиговна Коровай и совсем молодые — я с женой Ниной Жилинской, Маша Фаворская-Шаховская и Дима Шаховской, позже появился Илларион Голицын и много лет прожившие в мансарде Лавиния Бажбеук-Меликян и Саша Суханов.

Жили очень скромно. Топили сами печи, ходили через дорогу за водой. Грязь вокруг была непролазная. Остановка трамвая за полкилометра. Иван Семенович как-то пришел без галоши — грязь засосала. Первым всегда вставал Лев Кардашов, и с самого раннего утра уже слышался стук — рубит мрамор или долбит дерево. Часто будил нас восторженный призыв Ивана Семеновича посмотреть жемчужины росинок на цветке или чудесный узор из сосулек на рябине.

Чуть позже, спокойно, всегда с доброй улыбкой, Владимир Андреевич выносил ведро с мусором. При встрече с ним всегда хотелось рассказать что-нибудь или поделиться впечатлением о выставке или о прочитанной книге. При этом никогда не возникала мысль, что перед тобой величайший художник и мыслитель нашего времени.

Помню одну такую встречу в нелучшие для искусства 1948—50-е годы. Владимира Андреевича, а также А. Т. Матвеева, А. А. Осмеркина, Н. М. Чернышова уволили из преподавателей, а С. В. Герасимова с должности директора Московского художественного института. У нас, в этом институте, где я учился, было собрание, где клеймили и осуждали формалистов и космополитов в искусстве. Некоторые искусствоведы оправдывались, что когда-то хвалили Фаворского или Матвеева. Рассказывая все это Влади-

миру Андреевичу, я очень возмущался и еле сдерживался от брани. А он спокойно выслушал, покачал головой, погладил рукой бороду и, улыбаясь, сказал: «Ах, разбойники» — и пошел читать Шекспира больной Марии Владимировне.

Естественная простота, спокойствие, какая-то невозмутимая мудрость Владимира Андреевича и рядом бурный темперамент талантливейшего Ивана Семеновича! Как это было прекрасно! И как они, несмотря на такую разность характеров, уважали, ценили и любили друг друга. Иван Семенович очень образно сравнивал себя с Владимиром Андреевичем: «Посмотрите на сад, его и мой. У Владимира Андреевича все ясно, где что посажено, где что растет, зацветает, а у меня все хмель заплел — так и в голове. На любой вопрос он ответит ясно, мудро и основательно, у меня же полный хаос».

Это был своего рода «золотой век» красного дома на Новогиреевской — сколько замечательных художников собрались под его крышей. Саша Суханов пишет с крыши розовые бараки с черным толевым покрытием, Дима Шаховской рубит из камня скульптуру, Нина Жилинская кует из меди «Бабу», Лавиния пишет очередной натюрморт, Илларион рисует из окна, Лев Алексеевич с плотником рубит для ВДНХ фронтон из золотистой сосны во дворе, Милочка Кардашова делает керамику, Маша тарелки расписывает, а Мария Владимировна в саду пишет цветущий шиповник, наверху в мансарде Е. Л. Коровай пишет уголок с цветами, черепахой и автопортретом. Я пишу большой портрет Ивана Семеновича, нарядив для цветовых отношений мольберт в его одежды. «Очень похож, вылитый я!» — восторгается Иван Семенович, показывая на наряженное чучело.

Владимир Андреевич в мастерской делает иллюстрации к «Маленьким трагедиям» А. С. Пушкина, поворачивая на кожаной подушечке самшитовую доску, сдувая стружку. Иногда заглядываем к нему за чем-либо или просто построгать доску для подрамника на верстаке. И никогда, ни разу, не то чтобы выгнать, даже не упрекнет никого, что помешали. «Люблю, когда рядом работают»,— говорил он. Мы часто приглашали его посмотреть наши работы. Советовал Владимир Андреевич очень осторожно, но серьезно, с чувством полной ответственности, и никогда просто так.

Помню, как к институтскому просмотру сделал большой угольный рисунок с изображением полуобнаженных фигур. Входят Мария Владимировна и Владимир Андреевич, Марии Владимировне нравится мой размах. Владимир Андреевич недоволен пространством, спрашивает: «Что это, куда предполагается?» — «Да просто для просмотра»,— оправдываюсь я. «Если ты будешь делать просто так, ни для чего,— серьезно сказал Владимир Андреевич,— меня не зови и не показывай». Мне было стыдно.

Пространство, отношение к нему художника, как он им распоряжается, как строит,— это для Фаворского основа в оценке художника и вообще искусства. Безразличное или фотографическое отношение к пространству порицалось. Пространство, которое строится от плоскости картины в глубину,— «дорическое» — он считал предпочтительнее, чем ионическое, где осязательность переднего плана не дает хода в глубину, или если предметы выступают перед плоскостью картины и живут в нашем пространст-

ве — «барокко». Любил также обращать наше внимание на характер. В природе все характер: форма дерева, цветка, животного, человека. Венера Милосская, Джотто, Пьеро делла Франческа, Ван Эйк, Рембрандт, Владимирская богоматерь — также характер и пространство.

Задача художника не скопировать, а найти закономерность характера — пластическую идею изображаемого и передать это в соответствующем материале — будь то рисунок, живопись или скульптура. Рассуждения о двуглазом смотрении, о раме в картине или рисунке, о значении вертикали и горизонтали, диагонали и многие другие идеи живут в нас, по-разному воспринятые и усвоенные.

Основа искусства — правда, художественная правда, и все рассуждения необходимы для передачи этой правды в искусстве.

Прошло много времени с тех пор, как мы слышали живой голос Владимира Андреевича Фаворского. И вот сегодня мудрость художника воплощена в его прекрасных работах, продолжающих жить и рассуждать с нами.

Я много лет преподавал, кое-что успел сделать сам и всегда с благодарностью вспоминаю его советы, разговоры. И конечно же, в своей интерпретации что-то из них передавал своим ученикам. И наверное, в лучших своих работах многим обязан замечательному художнику Владимиру Андреевичу Фаворскому.

И. Л. Бруни

Весна 1947 года. Мы с отцом идем по Измайловскому парку. От метро через лес пешком к Фаворскому. Война позади, я учусь в рижской Академии художеств, собираюсь переводиться в Суриковский институт в Москву. Отец мне рад и рад показать «своего солдата» близкому другу. И вот мы идем по Новогиреевской улице, вдруг отец останавливается: «Погоди-ка». Впереди нас, метрах в пятидесяти, у ворот дома Фаворских останавливается солдат в шинели, с мешком. Постоял, огляделся и пошел дальше. Отец все держал меня за руку, он был сильно взволнован: «Мне показалось, что это Никита».

Мысль о погибших на войне Никите и Иване, тяжесть безнадежного ожидания отец нес в себе вместе со всей семьей Фаворских. Ваня был ровесником моего брата Лаврентия, погибшего под Смоленском летом сорок третьего года.

В детстве мы жили в Калужской области, в Оптиной пустыни, под Козельском. В начале двадцатых годов — в самом монастыре, а потом переехали на монастырскую Рыбную дачу, где прежде находились монашеская рыбная артель и кожевенное хозяйство. Двухэтажный ампирный деревянный дом отец арендовал у местного Совета и со временем мечтал основать здесь артель художников.

Мы знали, что папа в Москве, в каком-то Вхутемасе, что там есть Фаворский. Это имя, сколько я себя помню, всегда витало в воздухе. Помню, как мы, дети, спорили: кто главнее, папа или Фаворский? Но взрослые как-то уклонялись от наших вопросов, не отвечали. Когда мы увидели Фаворского первый раз, то он ока-

зался таким, каким мы его себе представляли: высокий, бородатый, очень серьезный и ласковый с детьми.

Когда я впервые увидел Москву, мне было около семи лет. Отец часто брал меня с собой в гости. Мы бывали с ним у поэта Н. Клюева, писателя-сказителя Б. Шергина. Как-то он оставил меня играть с незнакомыми мальчиками на ступеньках храма Христа Спасителя, а сам зашел к Пастернаку, который жил напротив. Однажды мы зашли в комнату, где жил Фаворский. Я должен был сидеть тихо, а папа показывал Владимиру Андреевичу рисунки зверей, и тот их очень хвалил. Папина комната была там же, на Мясницкой, в доме Вхутемаса, но мы, дети, были в Москве редкими гостями.

В начале тридцатых годов отец был вынужден покинуть Вхутемас (к тому времени его уже несколько раз переименовывали). Его лишили не только работы, но и избирательных прав. Была тогда такая категория населения — «лишенец». Его обвинили по чьей-то злобной клевете, и это бесправное состояние продолжалось целый год. Потом отец преподавал в Текстильном институте и работал в издательствах.

Жили голодновато и трудно, однако наш рояль зря не простаивал: мама играла по вечерам, и часто мы засыпали под сонаты Моцарта. Несмотря на тесноту, бывали музыкальные вечера и у нас, и в доме Фаворских. В то время это было естественным делом. Владимир Андреевич играл на кларнете, его ученик и товарищ Михаил Иванович Пиков на флейте (она у него была вся серебряная), а на гобое играл молодой художник Юра Павильонов, один из самых талантливых выпускников Вхутеина тех лет...

Однажды отец взял меня в Загорск к Фаворским, где в то время жила вся семья Владимира Андреевича. Ваня был моложе меня на четыре года, Маша совсем маленькая, а Никита на пять лет старше. Тогда эта разница в возрасте казалась колоссальной. Я учился в пятом классе, а он был уже студентом. Отец постоянно ставил мне Никиту в пример, и я его заочно недолюбливал за то, что он такой замечательный.

Никита оказался внимательным и добрым, он не выхвалялся, не задирал нос. Вдруг попросил рассказать про Рыбную дачу, что там за лес и какая речка. Я ему рассказал, как мы видели гнездо филина с двумя пуховыми филинятами... Он так хорошо слушал, Никита, и сам рассказывал про глухие места под Загорском, про сосновые «гривы» (болота с трясиной), как они с товарищами весной ночевали в лесу.

А потом мы играли с Машей в саду, она была такая тихая девочка с косичками, а я выхвалялся, как мог, залез с забора на ворота, оттуда в открытое окно на втором этаже. Маша была в восторге от моего геройства, как она мне потом рассказывала. А в комнате стоял огромный стол, я таких никогда не видал: с одной стороны на столе стояла посуда, а с другой — карандаши в стаканчиках, краски, рисунки, пластелин. Я решил, что с одной стороны все обедают, а с другой — все рисуют, ведь рисовали там все, даже бабушка. Фаворский показывал отцу гравюры, рисунки детей, но эти дела меня не увлекали. Однако общая атмосфера

дома Фаворских, дух творческой артели, каким-то образом запал в памяти, как-то у них было и дружно, и тихо. У нас-то дома мы с братом поднимали такой тарарам на всю квартиру, и тихими были лишь отец да сестра Нина.

Что меня трогало в творчестве Фаворского? Еще с детских лет я запомнил две гравюры: зимняя морозная ночь, сугробы, мужики идут за санями, черное небо, белый снег и заяц за сугробом. И еще: акула прошивает волну, морская пена с пузырьками воздуха. Это иллюстрации к «Рассказам о животных» Льва Толстого. Позже иллюстрации к поэзии Бернса. «Вечером во ржи»,— как красиво награвирована рожь, дружеская пирушка при луне. Помню, как во время доклада о современной гравюре в Доме литераторов эта маленькая концовка, увеличенная во весь экран, выглядела, как фреска Мантеньи. И совсем удивительным показалась суперобложка к пушкинским «Маленьким трагедиям»— облака, цветы и молнии, хотелось ее перенести на фасад большого дома. В то же время некоторые гравюры других художников при увеличении рассыпались, как солома на ветру.

Мой отец и Владимир Андреевич дружили со многими музыкантами: с Софроницким, Нейгаузом, Юдиной. Они играли у нас дома на мамином рояле. Мария Вениаминовна Юдина была горячей поклонницей Фаворского и Бруни. Она считала, что из всех видов искусств музыке ближе всего искусство изобразительное. В творчестве и теории композиции Фаворского она чувствовала подтверждение своих идей синтеза искусств, а Владимир Андреевич, в свою очередь, в музыкальной терминологии искал подтверждения своим идеям. Так, понятие «тональность» в музыке он сближал с мерой пространственности в изображении.

Об этом они рассуждали у нее дома, куда мы были приглашены для того, чтобы нарисовать ее портрет. Это было уже после смерти отца. Я — студент третьего курса — жался к Владимиру Андреевичу, искал опоры в трудное время. Друзья отца очень нас поддерживали, и Мария Вениаминовна в том числе. Заговорили о древнерусской живописи. Владимир Андреевич растолковывал нам суть обратной перспективы и ее значение в византийской традиции. Я спросил, как возражать критикам, которые настаивают на примитивизме и неумелости древнерусских живописцев. Владимир Андреевич напомнил о Рублеве, о его шедевре «Троица». Об удивительном сочетании внутренних и внешних контуров фигур ангелов, о сдержанном пластическом богатстве иконы, о том, как достигалась эта поразительная музыкальная цельность. Он закончил свою мысль такой фразой: «Художественное творчество, культура видения была тогда на небывалой высоте!» Он имел в виду не только гений Рублева, уровень дарования других живописцев, а общий уровень смотрения! Заказчиков, зрителей, прихожан.

Мы шли обратно почему-то пешком (должно быть, весна была) по Беговой улице и дальше по улице Горького. Как жаль, что я не имел привычки записывать важные события, интересные разго-

воры, и запомнилось немногое. Разговор об иконописи продолжался. Я спросил, а как, по его мнению, надо писать икону сегодня,— если получишь такой заказ или просто самому захочется. Владимир Андреевич ответил не задумываясь, что надо взять старый перевод, прорись или, как это еще называется, лицевой подлинник нужного изображения, приготовить левкасную доску и писать, стараясь не выходить из традиционного строя, думая при этом об особенностях материала. А там уж, что получится...

15 марта — день рождения Владимира Андреевича. Родные, друзья и ученики всегда в этот день собирались у Фаворских. Но в 1952 году этот день был особенным. Накануне стало известно, что Сталин подписал указ о награждении Фаворского Сталинской премией за иллюстрации к «Слову о полку Игореве» для Детгиза. Это известие в тот же вечер облетело всех заинтересованных лиц. Известие подтвердил кто-то из членов комитета. Однако утром следующего дня, самого дня рождения, в газете, где был напечатан указ,— фамилии Фаворского не оказалось. Впоследствии говорили, что это интрига президента Академии художеств Александра Герасимова, который Фаворского не выносил, будто он в последний момент умолил своего друга К. Е. Ворошилова и тот, в свою очередь, уговорил Сталина вычеркнуть Фаворского из списка. Для всех нас это было ударом. Очень мы надеялись, что, став сталинским лауреатом, Фаворский наконец будет огражден от нападок конъюнктурной критики в свой адрес. Кроме того, все мы считали, что подобная награда является простой справедливостью по отношению к мастеру. И вот он — крах всех надежд!

С утра мы перезванивались, обсуждали, возмущались торопливыми информаторами, недоумевали, ужасались и, главное,— как теперь быть с новорожденным, как он сам к этому отнесся? В конце концов решили: поедем, как ни в чем не бывало. Владимир Андреевич встречал гостей, как всегда, спокойно, радушно. Улыбался, благодарил за цветы, пожимал руки. Гости постепенно рассаживались за сложносоставной, разновысокий стол с традиционными пирогами, винегретами и салатами, скромный и всегда обильный стол. Меж гостей витало некое смущение, будто все мы отчасти в чем-то виноваты. А хозяин встал, поблагодарил гостей за внимание и сказал, что он всем очень рад, а что же касается «приключения», которое произошло, то это совсем не беда и не причина для сожаления, что он просит дорогих гостей веселиться и не огорчаться по пустякам. Было все это сказано весело, просто и искренне. Гнет с души слетел, и всем стало легко. Шел последний год сталинской власти.

«Бросил бы ты курить»,— сказал как-то Владимир Андреевич. «Так ведь это непростое дело»,— возразил я. «Говорят, надо яблоки есть».— «Какие яблоки, Владимир Андреевич, тут не всегда на хлеб заработаешь».— «На яблоки я дам».

Однажды, уже после смерти отца, Фаворский спросил: «Ваня, как дела в институте?» — «Очень плохо, Владимир Андреевич, плохо

рисую, ничего не получается».— «Давай научу. Это очень просто: берешь чистый лист бумаги, карандаш, и первая твоя линия должна охватить часть формы. Таким образом, с одной стороны, твоя линия — это форма, а с другой стороны — пространство. Вот и вся премудрость». Запомнил на всю жизнь.

В 1962 году я получил заказ на иллюстрирование подарочного издания повести Казакевича «Звезда» в издательстве «Советский писатель». Эта повесть часто переиздавалась в разных издательствах, и я уже несколько раз делал к ней иллюстрации, оформление, обложку. Я считался специалистом по Казакевичу, т. к. во время войны мне случилось служить в пехотной разведке и даже быть командиром разведвзвода. Заказы были, как говорится, проходными, а тут роскошный случай: любой формат, любой материал, любое количество рисунков. Получилось около 70 рисунков, от концовок до разворотов. Главы я начинал с фронтисписов на правой странице, а с левой была как бы заставка, композиционно и сюжетно связанная с правой страницей. Кто-то из учеников Фаворского сказал: «Владимир Андреевич тебя за макет не похвалит, ты его перегрузил, и, кроме того, фронтисписы должны быть слева». Мне показалось, что можно и так.

Но к Фаворскому я поехал не без тревоги (я ему все показывал тогда). Как он меня обрадовал, как ободрил! И фронтисписы решены логично, и лишних картинок он не увидел, а несколько замечательных по точности и простоте советов я получил как награду. Например: «Вот тут у тебя ласточки летают все в одну сторону, пусти парочку в другую, будет и больше движения и шире пространство».

Сколько я уничтожил старых работ, черновиков и «оригиналов» — пуды. А этот макет цел. Он хранит, как магнитная лента, советы мастера, которые с годами превратились в заветы.

В начале 1962 года на каком-то собрании в МОСХе я сидел позади Фаворского. Он вдруг обернулся: «Я хотел бы порисовать Вас с Ниной. Согласитесь попозировать?» Мы приехали в условленный день. Он долго усаживал нас, но как-то нетребовательно. Можно и так, а, может, лучше так... Мы позировали часа по два, по три. Кажется, на четвертый сеанс я захватил фотоаппарат. Владимир Андреевич в белой рубахе, в теплом жилете, с просвечивающей в лучах солнца бородой выглядел мудрым старцем, но какая-то озабоченность была в нем. Я сделал несколько снимков, пленка оказалась удачной. И не догадался, к сожалению, снять рисунок, а может быть, и постеснялся. А рисунок к этому времени был очень хорош, мы радовались тихой честолюбивой радостью, что войдем в галерею знаменитых двойных портретов Фаворского.

Этого не произошло. В следующий раз он перечернил, потом стал исправлять, а на седьмом сеансе извинился, что промучал нас столько времени и вот — не вышло. Хорошо, как я теперь себя утешаю, что вышли фотографии — память об этих замечательных днях.

Неторопливый ритм речи Фаворского следовал за мыслью — он никогда не спешил ни с доказательствами, ни с возражением. А ведь у иных красноречивых людей мысль за звуком голоса не поспевает, как и рисующая рука бежит вперед глаза. Владимир Андреевич не был оратором, он не строил звучных фраз и не любил красивых слов. Зато выраженная им мысль, даже если и была шершавой, была его мыслью и оставалась в памяти собеседника.

На Первом съезде художников в 1957 году мы сидели с друзьями на балконе, когда председательствующий объявил, что слово предоставляется Фаворскому. И вот видим, идет, поднимается по ступеням на сцену неторопливым твердым шагом, глядя прямо перед собой, минуя президиум, подходит к трибуне. Я вижу это и теперь, как в замедленной съемке. Идет громадной убежденности человек, который намерен поделиться с нами своей убежденностью. Он говорил спокойно о том, что в социалистическом реализме все-таки главное — художественность, и о том, что художнику необходимо доверять, даже когда для воплощения своей идеи он берет неожиданный материал и создает необычную форму. В ту пору подобные речи отнюдь не всем были «по зубам», но мы, любившие его, ликовали.

В последние годы жизни Владимира Андреевича Фаворские снимали дачу в поселке Академии наук Луцино, под Звенигородом. Илларион Голицын работал в эти дни над светлой гравюрой «Утро у Фаворского». В памяти осталась такая картина: Владимир Андреевич лежит на высокой кровати, он говорил уже тогда с трудом, рядом Илларион держит оттиск на папке. Он движет по оттиску нарезанные лоскутки белой бумаги по указанию Владимира Андреевича, которому и рукой пошевелить трудно, но они понимают друг друга. Решают, где ему высветлить, убрать лишнее черное. Работают.

Участок дачи спускается к реке террасами, трава скошена, сухо и пасмурно. Дима Шаховской, Дима Жилинский, Илларион и я везем в коляске Владимира Андреевича на прогулку. Дружно приподнимаем на ухабах коляску, стараемся не трясти по неровной земле, а где поровнее, катим дружно и весело, как будто все это в шутку, идет веселая игра, и Владимир Андреевич острит, смеется, и мы рады своей силе, молодости, любви. Останавливаемся на высоком бугре, откуда раскрылась пойма Москвы-реки, и на той стороне — церкви Саввино-Сторожевского монастыря, Звенигород. Мы уселись на землю, а Фаворский все смотрел и смотрел в российское пространство. Все как-то притихли.

«Пролетающие птицы» — одна из последних гравюр Фаворского. Рисунок к ней он сделал в Луцино, а линолеум резал в Москве, и когда показывал нам первые оттиски, то говорил о том, что в пейзаже должна быть «интрига». И дрозды пролетают здесь именно для этого, чтобы была «интрига».

«А годы, как гуси, летят»,— любил повторять Борис Викторович Шергин. За два дня до нового, 1965 года Фаворский умер.

Вот уже больше 20 лет прошло, а руки помнят тяжесть его тела, когда мы с Илларионом переносили Владимира Андреевича из его маленькой комнаты, где он нас рисовал, в большую, чтобы положить его в гроб. Он был очень тяжел, но страх уронить его придал нам сил, только бы пронести через дверь в коридор, где уже могут помочь. И вот он в гробу.

По традиции наших отцов мы с Маем Митуричем рисуем Фаворского. У меня не выходит. У Мая как будто лучше, но что-то и у него, мне кажется, упущено. Может быть, рисуя умершего, надо учитывать его бессмертную душу.

Вот о чем вспомнилось под конец. В 1940 году, перед уходом в армию, я помогал отцу рисовать картоны для росписи нового Театра Красной Армии. Мастерская монументальной живописи находилась тогда в башне Донского монастыря. Там были встроенные высокие щиты и к ним прикреплены склеенные листы из рулонной бумаги, так называемые картоны. Владимир Андреевич и Никита рисовали с одной стороны, а я с другой. Я как-то затаился, и они про меня забыли. Больше в тот день в мастерской никого не было. Они о чем-то тихо переговаривались, а потом вдруг запели. Владимир Андреевич выводил, а Никита вторил подголоском: «О чем, дева, плачешь, о чем слезы льешь». Они так удивительно пели, то один уходил в верха, то другой. Так могли работать и Дионисий с сыновьями, и петь псалмы под сводами Рождества Богородицы в Ферапонтове монастыре.

Иногда мне мерещится картина, вроде иконы. Сидит Владимир Андреевич, пронизанный светом, а по бокам, словно ангелы, два солдата — Никита и Иван.

А. В. Васнецов

В августе 1945 года в Восточной Пруссии я познакомился с учеником В. А. Фаворского Андреем Дмитриевичем Гончаровым, с которым мы вместе делали выставку «Боевой путь 3-го Белорусского фронта». Он мне посоветовал поступить в Московский институт прикладного и декоративного искусства (МИПИДИ). Он сказал, что это самое интересное в тот момент учебное заведение в Москве, что там директор А. А. Дейнека, а преподают Фаворский и многие другие. Там я действительно встретил особую обстановку, отличную от других вузов (правда, я в других не учился, но мог сравнить, беседуя со студентами). Возможно, это было продолжение линии Вхутемаса и Вхутеина, и надо отдать должное этому заведению, воспитавшему многих художников, занимающих сейчас ведущее положение в нашем искусстве. Среди них А. Поло́гова, Д. Шаховской, Б. Тальберг и др.

Большое значение в МИПИДИ придавалось материалу (думаю, не без влияния идей Фаворского), истории стилей. Я учился сначала у Дейнеки, потом у Гончарова. И тогда через Гончарова я и познакомился с Фаворским, который там преподавал, был на его лекциях по теории композиции. Это не был специальный большой курс, а просто факультатив, включавший несколько отдельных лекций, очень интересных. Потом я присутствовал на его занятиях раза два, тайком, потому что он у монументалистов

не преподавал. А потом я уже познакомился с семьей, бывал у них дома, разговаривал с Фаворским. Причем он очень просто все говорил — это не были какие-то поучения. И в то же время он никогда не вульгаризировал предмет разговора, не снисходил до уровня неоперившегося студента, не опошлял мысль, которую хотел высказать. Разумеется, не всегда все было понятно, это и отталкивало от него многих студентов, которые были не в состоянии понять его идеи,— а все непонятное кажется нам неверным.

Я считаю, что влияние Фаворского на МИПИДИ было огромным, он мог влиять даже и на А. А. Дейнеку, на которого не мог влиять никто.

Все ученики Фаворского — и Гончаров, и Дейнека, и Зеленский,— они боготворили его. Его мнение, пусть даже не официальное, было на художественных советах чрезвычайно весомым. Что же касается меня, то я был подготовлен к идеям Фаворского тем, что нам говорили и Гончаров, и Дейнека. И мне кажется, если бы я сразу попал к нему, то, может быть, это было бы менее результативно. А так был постепенный подход, помогал сам дух института, педагоги меня подготовили к тому, что я воспринял уроки Фаворского не как какие-то формальные законы, а как то необходимое условие, без которого искусство существовать не может. Это не манера, а принципы, на которых искусство строится.

А еще я воспринял от него очень важную идею о непрерывности развития искусства. Сейчас произошел разрыв — искусство трактуют как доавангардное и послеавангардное. Фаворский умел показать, что никакого разрыва не произошло. Идет определенная эволюция, и тот же Пикассо является глубоко традиционным художником, пространственным. А о пространстве, как известно, Фаворский говорил очень много. Кроме того, Фаворский никогда не отрывал форму от содержания. Это придумали люди, которые не то что не понимали его, а просто сознательно не хотели понять. Он же считал, что содержательной должна быть форма, что не может быть формы без содержания. Содержательность формы — это основа искусства.

Характерно, что Фаворского и сейчас обвиняют в формализме, причем не столько справа, что стало довольно банальным и, в общем-то, редко встречается, сколько слева. Левое искусство сейчас иногда воспринимает погромные тенденции искусства тридцатых годов и тоже обвиняет Фаворского в формализме. У меня какое-то чувство связи экстремизма всякого — левого и правого. Серьезное искусство у них всегда почему-то встречает сопротивление, и здесь какие-то можно проследить определенные закономерности.

Мне кажется, что Фаворский сейчас является фигурой полемической. Полемика вокруг него не затихла, она продолжается. Его признание в конце жизни воспринимается как академическое явление. Молодежь воспринимает его как бесконфликтного академика, как и других академиков. Это неверно — сейчас как раз он наиболее авангардная и наиболее сложная фигура нашего искусства. По Фаворскому, я, например, всегда проверяю суть художника. Если он Фаворского отрицает, то, разобравшись, всегда видишь потом его ущербность.

Дело, разумеется, не в том, чтобы имитировать его искусство. Ведь Дейнека, например, тоже ученик Фаворского. А в Дейнеке, особенно раннем, очень многое именно от принципиального понимания идей Фаворского. Поэтому понять Фаворского — это значит решить многие принципиальные проблемы нашего, современного искусства. Разумеется, к этому выводу приходишь не сразу: ведь в начале жизни и по своему происхождению, идущему от передвижников, я воспринимал все по-иному, хотя эти традиции мне тоже очень многое дали. Просто это было искусство другого времени, тоже тогда по-своему передовое. Быть может, благодаря Фаворскому я не ощущал разрыва, когда, как сейчас говорят, это «по сю» сторону, а это «по ту»,— такого не было. Идея непрерывности развития самого художественного процесса возникла у меня благодаря Фаворскому.

Еще раз хочу сказать, как мне повезло в том, что я постепенно воспринял Фаворского сначала через его учеников. Потому что сейчас на примере молодежи я вижу, что некоторые из них воспринимают его как «урок», исходящий из программы,— надо учить, вот и учат. А потом, выходя на самостоятельную дорогу, отметают как некую устаревшую фигуру, не отвечающую современным требованиям. Тогда как, наоборот, они не современны, а Фаворский не только соответствует современным требованиям, но и должен явиться новым импульсом для нашего искусства, которое во многом сейчас переживает достаточно кризисный момент.

Фаворский имеет продолжение и развитие в нашем поколении и у некоторых моих учеников (правда, они сейчас не в моде и малоизвестны), которые понимают линию развития пространственных искусств. Дело даже не в конкретных именах, а в том, что они ощутили необходимость самого пластического языка, что без этого полнокровным и содержательным искусство быть не может. Модное сейчас отрицание формы, борьба с формализмом на новом этапе, основывается на отрицании, на мысли, что форма сковывает. И что Фаворский якобы сковывает свободу творчества, не давая свободы самовыражения. А ведь это боязнь трудностей, боязнь того тяжкого пути познания, который предстоит каждому художнику, кем бы он ни был, какой индивидуальностью он бы ни обладал. Ведь пространственные идеи, сформулированные Фаворским, пронизывают все искусство XX века и его лучших представителей. Отказ от этих идей — временное явление. Многие уже начинают сознавать ущербность неоавангардной линии.

Возвращаясь к годам учения, хочу вспомнить, что каждый из учеников Фаворского по-своему формулировал мысли о пространственных закономерностях. Так, Дейнека, не очень склонный к четким формулировкам, тем не менее говорил довольно четко и о ракурсе, и о поверхности, но говорил по-другому, были четкие афоризмы, которые я сейчас не могу вспомнить. И о Фаворском он говорил: «Даже нам, художникам старшего поколения, не говоря уже о молодежи, еще есть чему у него учиться». Не говоря о Гончарове, который очень часто на него ссылался. Я знаю некоторых художников, близких кругу Фаворского, которые в конце жизни решили освободиться от влияния идей Фаворского. Вот, например, Марк Аксельрод, замечательный художник,— и я помню, как он заявил, что Фаворский не имеет ничего общего с

живописью и ее законами. Это для него лично означало такой срыв, в поздний период он «въехал» в такой салон, особенно по сравнению с ранними работами. Это была трагедия. И это, кроме того, показывает, что Фаворского трудно понять до конца.

Когда я разговаривал с Фаворским, то всегда было чувство авторитета (но не давления), ты ощущал, что он знает то, к чему ты еще идешь. И он как бы проясняет твое сознание, и твои мысли становятся более четкими. К тому же он всегда хотел понять, чего хочет собеседник. Он умел слушать, а не проповедовать. Я приносил ему хорошие фотографии со своих работ. Ему больше всего понравился «Завтрак» (1960). Он сказал, что тут вот устройство пространства и соединения планов ему интересны. А про портрет скульптора Тани Соколовой (1958) сказал, что задний план — стол и какие-то предметы — становится первым планом, который пропускается, органично соединяясь с фигурой. И нельзя строить картину так, чтобы передний план сидел у тебя буквально в животе, а задний проваливался в бесконечность, необходимо углубляться и возвращаться на поверхность. Я это чувствовал интуитивно, а потом как бы сам узнал, что сделал пространственно. В основном я разговаривал с Фаворским, когда он уже был болен и других возможностей проявить себя у него не было, и именно тогда я тоже многое от него почерпнул. Например, я как-то рассказал ему об одном ныне здравствующем художнике, показал репродукции, а он сделал много критических замечаний, сказал, что пространство здесь смято, по его мнению. А я заметил, но ведь он все-таки представляет сейчас оппозицию натуралистической линии и потому его нужно поддержать. А Фаворский ответил, что поддержать, конечно, нужно. Но нельзя во имя даже самых благих намерений говорить неправду, не замечая, что есть на самом деле. Другое дело, что эту правду Фаворский считал необходимым говорить интеллигентно и не обидно. Он был достаточно принципиальный человек и в то же время очень мягкий, а сказать правду всегда умел. Иногда думаешь, что он тебя похвалил, и только потом замечаешь, что он сделал жестокие критические замечания.

Художник рождается от природы с определенными наклонностями. Фаворский был человеком, который наиболее активно помог мне развить заложенные от природы, может быть даже плохие, наклонности, если смотреть с точки зрения некоторых художников. Но они именно мне принадлежат, и Фаворский дал мне возможность их почувствовать. Все-таки художник рождается. Но и воспитывается. И найти воспитателя, именно своего, а не того, который будет мешать, не менее важно. Вначале была случайность — благотворная случайность — встреча с Гончаровым, Дейнекой, которые были моими непосредственными учителями. Через В. Б. Эльконина, с которым приходилось вместе работать, я получил идеи Фаворского о том, что нет деления искусства на серьезное и прикладное: большая историческая картина может не быть произведением искусства и простая упаковка может быть предметом высокого искусства.

Художники рождаются тогда, когда в них появляется необходимость. Внешние обстоятельства способствовали тому, что должны были появиться такие художники, как Фаворский, Истомин.

Сейчас внешние обстоятельства способствуют появлению иных, противоположных по духу художников. Но кажется, что это временное явление: не может долго существовать пространственное невежество по отношению к окружающей среде, чудовищная архитектура, памятники, а это чувствуют и все окружающие граждане, а не только художники. И поэтому это должно измениться. Архитекторы тоже начинают понимать это. Потребность уже есть, а личности, способной возглавить новое движение, еще нет. Должна создаться ситуация, когда такие художники, как Фаворский, будут остро нужны, они будут заново открыты.

Волна антипластических тенденций временна. Это я понял по художественной ситуации не только в нашей стране. Мы в чем-то даже больше сохранили пластические концепции, чем на Западе. Мне Н. И. Андронов рассказывал, что когда он делал выставку в ФРГ, то приезжали художники и говорили с завистью: «Вы занимаетесь композицией, пластикой, у нас это давно не модно, мы этим не занимаемся». Задача художников, понимающих эти идеи, способствовать в своей общественной и педагогической деятельности их продвижению в жизнь.

Фаворский не был холодным человеком или рационалистом, он просто был человеком сдержанным в проявлении своих эмоций и считавшим, что просто неприлично вести себя громко. Его неприятие, которое часто встречается, идет от лени нашей интеллектуальной, легче всего не знать. Для того, чтобы знать и понять, нужно делать усилия, а это тяжело. Есть художники, которым просто по типу их мышления трудно все это понять, им нужно было быть в этой атмосфере с детства. Недаром социологи говорят, что если в человека не заложили какие-то идеи заранее, то после восемнадцати он их просто не в состоянии понять. В исключительных случаях люди и в сорок лет прозревают. А обычно художники боятся, что они потеряют то маленькое, что имеют в руках, и ничего не приобретут. Сойти с колеи проторенной настолько страшно, что лучше обвинить Фаворского в том, что все это заумь, чем попытаться сделать шаги навстречу. Легче отрицать.

Что я еще воспринял от Фаворского? Что лучшие свои работы художник создает, когда он не признан. Его ученик Дейнека рассказывал, как «Оборону Петрограда» он писал в маленькой комнате, поставив холст на застеленную койку и прислоняя его к стене. Нельзя художника обкладывать ватой, успех может быть губителен.

Фаворский все время был событием, поэтому выделить какой-то момент очень трудно. Он действовал другими качествами, чем Гончаров, например, с его артистизмом. Фаворский все время как цельная личность действительно был событием.

М. П. Митурич

Фаворский присутствует в самой ранней памяти моего детства, во Вхутемасовском доме на улице Кирова, против Главного почтамта. Там запомнился мне Древин, гулявший с огненно-рыжим Милордом — ирландским сеттером в длинном, казавшимся до пят, коричневом пальто с широкими острыми плечами. Бегущей походкой, нервно поддергивая на ходу штаны, промелькивал Крученых.

Как-то, когда я был уже подростком, Крученых, обгоняя, дернул меня за рукав, приговаривая: «Как похож! Как похож!» — и дальше, с неизменным пухлым портфелем под мышкой. Вечную войну с мальчишками, охраняя окна своего подвала от наших мячей, вела Сандомирская. В полумраке подвала толпились темные деревянные изваяния. Когда мяч влетел-таки в открытое летом окно, Сандомирская его конфисковала.

Дочь Родченко Муля (о том, что настоящее ее имя Варвара, я узнал много позже) участвовала в дворовой жизни с балкона. Заметив ее, мальчишки кричали: «Муля, кинь чего-нибудь». И Муля бросала с балкона всякую всячину, которая летела с девятого этажа так долго, что мы успевали разбежаться на безопасное расстояние прежде, чем всячина эта, шмякнувшись об асфальт, либо катилась, подпрыгивая, в сторону, либо вдребезги разлеталась. Не помню, что именно, но всякий раз разное и очень для нас интересное. Запомнилась и пылкая дружба с приехавшим из Харькова сыном Татлина Петрусем. Его малиновая с черной кистью турецкая феска. Касаткин и Архипов, Королев, Лавинский, Удальцова, Осмеркин, Лабас, Сварог, Истомин, Бруни, Львов — кто только не жил в этом доме. И облик каждого окрашивался в соответствии с западавшими в сознание отголосками слышанных дома разговоров взрослых.

Это было время Вхутемаса, когда между отцом и Фаворским разгоралась острая полемика по вопросам искусства. В запальчивости отец бывал резок, и, наслушавшись дома взрослых разговоров, я поглядывал на «папиного врага» — неспешно шагавшего через двор Фаворского. Зимою Фаворский носил шубу из волчьего меха, и это усиливало впечатление какой-то особенности его. Таким оставался он в памяти детства.

Вхутемас кончился, Фаворского реже поминали дома, и я не заметил, как он исчез (переехал в Новогиреево). Кончилось и детство. Долгая война, памятные трудностью послевоенные годы. Отец умер в 1956 году, когда жизнь только-только стала налаживаться. Я лежал с переломами ног, и близкие скрыли от меня эту весть. Лишь придя в больницу, чтобы отвезти меня домой, Павел Григорьевич Захаров рассказал о беде. Обнявшись, мы плакали, не зная, как жить дальше. Тогда же рассказал Павел Григорьевич и о том, что кроме самых близких друзей на похороны отца пришел Фаворский. Это участие Фаворского глубоко тронуло тогда, как бы перечеркнув вынесенные из детства предрассудки. Потеряв с отцом наставника как раз в пору первых самостоятельных художественных шагов, я почувствовал тягу именно к Фаворскому. В помыслах и суждениях отец мой полностью обращен был к искусству станковому. Я же с увлечением начал работать и в книге. К тому же от Фаворского я ждал чего-то неизведанного, возможно, и проверки на прочность сложившихся целиком под влиянием отца представлений о художественных ценностях и критериях.

А вскоре, на книжном вечере в ЦДРИ, я познакомился с Фаворским. Владимир Андреевич тут же позвал к себе, и, побывав однажды, я стал наезжать на Новогиреевскую. Не слишком часто, но всякий раз с новой работой. Показать. Привозил книжные работы, рисунки, а осмелев,— и холсты. Внимание и отзывчивость

Владимира Андреевича побуждали показывать ему все, что я делал в те годы, даже рабочие макеты.

Поначалу ожидая чего-то иного, чего не слышал, не мог услышать в кругу отца,— может быть, сложных теоретических монологов,— раз от разу дивился тому, как немногословные, конкретные и точные его замечания близки были, в сущности, суждениям отца. Различие было в формулировках, словах и особенно в интонации — спокойно-рассудительной у Фаворского и часто задорно-язвительной у отца. Хорошо зная горячий, задиристый характер отца, его категоричность, по мере знакомства с Владимиром Андреевичем я начинал подозревать, что именно это различие, разность темперамента могла явиться первопричиной разногласий. Но заговорить, узнать, что думал об этом Фаворский, так и не решился, все откладывал. Не вспоминал о том и Владимир Андреевич, поминавший отца неизменно доброжелательно.

Что же говорил Владимир Андреевич? К примеру, задержавшись на одном из рисунков иллюстративной серии на сибирские темы, вдруг спросил: «Это озеро или река?» Действительно, речь шла об озере, но для украшения я нарисовал в озере маленькие с высокими, как готические храмы, елями островки, которые видел и рисовал на горной саянской реке. Владимир Андреевич заметил фальшь и пожурил за такое «украшение». Только стремительная река, подмывая берега, образует такие островки-храмы; это я знал, но не думал, что кто-то заметит. И это была не мелочная придирка ради «правдоподобия», а принципиально подчеркнутое внимание к закономерности строения и развития натуральных форм, столь свойственное и отцу.

В другой раз, отметив акварельный этюд, написанный в оттепель, когда контуры деревьев растворились в туманном мареве, Владимир Андреевич заметил, что иногда думают, будто небо — далекий фон, задник, но небо вокруг нас, оно и сзади, и впереди предметов. Опять-таки разговор о закономерной связи всего сущего, о форме не только предметов, но и пространства...

Однажды мы навестили Владимира Андреевича вместе с Иваном Бруни. Он встретил нас как-то особенно радостно. Радовался присуждению Пикассо Ленинской премии мира. Говорил о пространстве у Пикассо, о внутренней связи таких разных художников, как, к примеру, Пикассо и Павел Кузнецов. И вдруг решил отправить Пикассо поздравительную телеграмму. Запомнилось из текста: «Поздравляем великого художника-миротворца...» И он предложил нам с Иваном подписать телеграмму вместе с ним. Так неожиданно, что мы не успели смутиться и, подписав, испытали подаренное нам чувство сопричастия.

Бывал у Фаворских и на шумных праздничных сборищах, когда, уже больной, прикованный к постели, Владимир Андреевич с живым участием принимал и поощрял молодое, неуемное веселье.

Решившись воспользоваться приглашением Фаворского, впервые я шел к нему как бы на испытание усвоенных художественных принципов, возможно, и своей способности защитить их. А встретил подтверждение, в чем-то, может быть, расширенное, иначе сформулированное толкование тех же пластических основ. По мере знакомства впечатление это лишь укреплялось. Немало

способствовал тому и висевший над столом у Фаворских чудесный натюрморт Павла Кузнецова — живописца, особенно ценимого отцом. И теперь, когда собирание и обозначение потрепанной годами «застоя» преемственности представляется едва ли не важнейшей задачей нашего еще хранящего живые связи поколения, я особенно благодарен судьбе, пославшей мне «испытание» Фаворским.

Д. М. Шаховской

Больше всего меня в юности поражала у Владимира Андреевича «неуверенность», как тогда казалось, в суждениях. Обычно преподаватели говорили определенно, категорично,— и почти всегда возникал внутренний протест. Владимир Андреевич говорил чаще всего: «по-моему», «мне кажется», «по-видимому»... Непонятно было, как такой человек, в котором чувствовалась большая внутренняя сила и спокойная уверенность, так оговаривается?! Чутье подсказывало, что это не просто вежливый оборот, что он вполне серьезно и искренне соотносит свою мысль с чем-то бóльшим, не вполне ему ясным. (Как же так? Значит, и он не знает?)

И протеста не возникало, возникал интерес, иногда смятение и желание понять. А в то же время в узкой области профессиональных суждений Владимир Андреевич бывал иногда очень категоричен и по-ремесленному конкретен.

Самым загадочным было и остается — «пространство». Мне тогда казалось, «пространством» называется все хорошее в искусстве. Часто, когда говорили о какой-нибудь вещи, что «красиво по цвету» или «есть движение» или еще о каких-нибудь качествах,— Владимир Андреевич скажет: «пространства нету» — и все. Например, у Сурикова «пространства» было больше всего в «Меншикове» и еще в «Покорении Сибири Ермаком». Вообще из передвижников пространство было только у Сурикова; если бы оно появилось у Перова — а оно вроде бы могло появиться,— то это был бы великий художник. У Пуссена оно было всегда, у Репина его не было вовсе. Серов обходился молчанием (по семейственной близости?), но «пространства» у него было маловато. Насколько мне помнится, это не объяснялось, а если объяснялось, то как-то не вполне убедительно, но ясно было, что каким-то образом это определение совпадало с интуитивным ощущением хорошей картины.

Мне кажется (да простят меня искусствоведы), что слово «пространство» имело у Владимира Андреевича скорее метафизический смысл и не обозначало конкретное, поддающееся теоретическому обоснованию профессиональное качество. Раньше я даже думал, что это «пространство» имеет вкусовой, эстетический оттенок, но потом понял, что нет. Я думаю, что «пространство» было для Владимира Андреевича той «живой водой» искусства, без которой никакие — сами по себе прекрасные качества — не связываются в целый, живой организм художественного произведения.

Владимир Андреевич рассказывал из сказок, как оживляют убитого, изрубленного богатыря,— ворон приносит сначала «мертвой воды» — спрыснут — и члены соединятся, тело станет прекрасным, но трупом, принесут «живой воды» — спрыснут — и жизнь заблистает. Боюсь соврать, что точно так, но, помнится, на чей-то вопрос: «А что ж такое «живая вода» в искусстве?» Владимир Андреевич ответил: «Пространство». Может быть, это же Сезанн называл «темпераментом», а другие еще по-другому?

Более понятным, но тоже достаточно загадочным было понятие «рельеф». Рельеф — это, конечно, относилось и к живописи, и к рисунку, и к архитектуре, и к скульптуре. Меня больше тогда интересовало применительно к скульптуре. Владимир Андреевич говорит, например: «Сейчас никто из скульпторов не понимает, как следует, рельеф». Потом: «Разве что Зеленский немного».— Как??—Мы недоумеваем.— А Матвеев? Смеется, качает головой.— А Коненков? Мотовилов? Смеется: «Вот Иван Семенович (Ефимов) понимает». Потом, при случае, поясняет: «Вот видишь, как тут у Тоси (Зеленского) ухо сделано? Так никто не сделает (про портрет Сони с птичкой)».— «А кто из скульпторов прошлого понимал рельеф?» — «Ну, Микеланджело». Потом: «Микеланджело вообще особенный скульптор, он всегда идет от плоскости, у него и круглые скульптуры строятся, как рельеф» (рассказ о Пьете,— как правильно ее поставил Павлинов, о Давиде с ванночкой). Потом посоветовал прочесть Гильдебранда (в переводе его и Розенфельда). Я прочел — и до сих пор не знаю, сколько там Гильдебранда и сколько Фаворского. Я этим совсем не хочу сказать, что Фаворский пристрастно перевел «Проблемы формы в изобразительном искусстве», а только, что у меня лично это слилось в один голос, и я скорее слышу голос Фаворского. И до сих пор осталось чувство, что понятие «рельеф» у Фаворского не укладывается ни в его объяснение построения рельефа, ни в систему Гильдебранда. И еще, что живописцы — настоящие — лучше понимают рельеф, чем скульпторы. Владимир Андреевич говорил: «Он рисует пространственно, как живописец». Или наоборот: «Рисунок объемный, как у скульптора».

Когда Владимир Андреевич делал рельеф с мозаикой для плавательного бассейна ЦДСА, он дал мне рисунок и просил вылепить раму с фигурами; потом сам раскрасил — для мозаики. Делать в натуру пригласил Зеленского, я помогал. Мы вылепили фигуры и раму, а потом мастера их «переводили» в камень. Тогда это практиковалось всеми, и я даже не представлял, как это — такого размера скульптуру прямо рубить в камне? Владимир Андреевич очень огорчался, даже сердился, и говорил: «Эх, будь я помоложе, я бы вам показал, как надо рубить». Теперь я тоже жалею, что тогда мы не использовали такую возможность. Потому что очень важно было тогда подчеркнуть (а при механическом переводе это не получилось), что каменные фигуры и рама — это часть невскрытой стены, а цвет и фактура мозаики — вскрытые участки. При методе предварительной лепки это утеря-

лось, получились вмонтированные куски. Потом я стал всегда рубить прямо в камне и обязан этим Владимиру Андреевичу.

Еще поражало у Владимира Андреевича уважение ко всякой личности, независимо от ума, возраста, положения, моральных качеств. На вопрос любого — глупого, эрудита, умника, противного, докучного — отвечал серьезно и исчерпывающе. Тогда казалось, что это принятая добровольно и воспитанная в себе манера поведения и что она неправильна, несправедлива — зачем же так расточительно!.. Только со временем стало понятно, что это качество души, естественное проявление мироощущения.

Бывало много интересных разговоров с простыми людьми. Например, с соседом, кровельщиком Горшениным, человеком с ярко-синими детскими сияющими глазами; Владимир Андреевич называет его за глаза Горшеня (по персонажу сказки) и, видимо, любит его, несмотря на некоторое вымогательство за мелкие ремонтные работы.

Горшенин: «Дедушк, ну вот скажи — душа есть?»

Владимир Андреевич сидит, что-то рисует, стирает, сдувает, отвечает, подумав: «Есть».

Горшенин: «Ну, вот тогда скажи, ведь душа это что — пар? Так? Так вот под Курском было, в один день сорок тысяч погибло? Если столько пару сразу выпустить — ведь это что — взрыв?! А ничего не было!» Владимир Андреевич смеется, ничего не возражает. Видимо, антитезис ему чем-то нравится, может быть, провоцирует формулировку синтеза, о которой он помалкивает?

Мне кажется, Владимир Андреевич в сьоей художественной практике не очень стеснял себя собственной теорией. Кто-то упрекает его в беседе: «Владимир Андреевич, а в ваших лекциях вы об этом не так говорите». Владимир Андреевич (с улыбкой поглаживая усы): «А я уж теперь не помню, почему так говорил...» Потом как-то сидит, работает, ухмыляется. «Что вы, Владимир Андреевич?» — «Да вот думаю, я ведь люблю после объяснять, почему так сделал, а когда делаю, сам не знаю, почему...»

Еще я думаю сейчас, что, может быть, некоторые художники и критики не любили и не понимали Фаворского отчасти потому, что он не соответствовал сложившемуся (из литературы) представлению о «гении», брызжущем талантом и темпераментом. Огромная творческая сила Фаворского была скрыта от внешнего взгляда скромностью человека и вдумчивостью художника.

Мне тоже в ранней юности казалось, что Владимир Андреевич не совсем «настоящий художник». Вот Иван Семенович (Ефимов) — это да, он гораздо ярче и вообще больше «похож на художника».

Владимир Андреевич почти никогда не позволял себе внешне понятого артистизма, наоборот, он как бы искоренял его в себе, хотя в других мог иногда очень им восхищаться (Л. Бруни, Ци-Бай-ши). В натуре Владимира Андреевича было крепко и органично связано мышление художника с практикой мастера, он очень не любил деления художественного процесса на творческий и механический, на артиста и на ремесленника.

Тут доставалось иногда и уважаемым и любимым им художни-

кам. Помню его рассказ о том, как в Самарканде в эвакуации он встречает Матвеева и спрашивает, как ему работается. Александр Терентьевич отвечает, что работать нельзя, нет станков, глины, модель нельзя ставить. Владимир Андреевич предлагает ему кусок дерева и стамески, которые у него с собой. Матвеев отказывается (не хочет заниматься рукоделием).

Владимир Андреевич всегда подчеркивал и не уставал на разные лады доказывать, что пластическое освоение всякого материала есть существенный творческий процесс, а не механическое устранение препятствий на «пути к образу».

Владимир Андреевич ввел в обиход термин «монументальная лирика». Он считал это качество присущим именно русской художественной культуре. Будучи патриотом и ревнителем древнего русского искусства, он никогда не противопоставлял его культуре Запада; очень любил и классическое искусство, и Сезанна, и Пикассо. Но «монументальную лирику» особенно тепло отмечал у русских мастеров. Находил ее в архитектуре, во фресках и иконах, народном искусстве и у Венецианова, П. Кузнецова, Н. Чернышева и других любимых им художников.

Меня удивило, что прошедшая осенью 1986 года выставка произведений Фаворского (к 100-летию со дня рождения) не имела сколько-нибудь заметного общественного резонанса; хотя я знаю, что для отдельных художников и зрителей это было открытие. На прошедших вскоре двух съездах художников — России и Союза — в обсуждении событий прошедшего периода о ней не было сказано ни слова.

Я с детства воспринимал искусство Фаворского как «норму», с ранней юности соприкасался с самим процессом работы Фаворского, и все же эта выставка была для меня откровением. Каким было главное впечатление? Космичность пространства, умная предметно-пространственная пластика, целомудренная простота раскрытия содержания в форме — это ощущалось всегда, постоянно, может, только масштаб явления вырос.

А что же потрясло как небывалое? Для меня это были рисунки, и больше всего портреты, а в них — Лицо Человека.

За последние три четверти века мы избалованы великолепной динамикой композиции, раскрепощением цвета, остротой характеристик, интеллектуальной изощренностью. Но о простом явлении чуда человеческого лица могли вспомнить не так уж часто. Это явление прямого «глядения души» знакомо нам более по древним эпохам,— фаюмский портрет, высокие периоды иконописи, иногда оно проглядывает в «примитивах». Здесь художник не исследователь, а свидетель чуда. И это могло проявиться лишь с христианским понятием неповторимости и абсолютной ценности каждой личности как особого замысла, «образа и подобия».

В чем я вижу проявление этих качеств у Фаворского? Удивленное восхищение бесконечным разнообразием форм, строений, неповторимостью Лиц. Личная любовь, влюбленность овеществляются в работе художника. Это присутствует не только в портретах близких, знакомых людей «своего круга». Калмыцкие, киргизские зарисовки при ярком видении особенностей лишены при этом всякой экзотики, «чужести»; каждый воспринимается как свой, как необходимая в мире личность, а не как тип или символ.

Владимир Андреевич говорил: надо удивиться, чудно́е — это же чу́дное. Это совсем другое, чем исследование человека как интересного сочетания физического внешнего тела и психологической сложности внутреннего мира. Это также нечто другое, чем великолепные, но порой жестокие или бесстрастные шедевры европейских или китайских рисовальщиков.

Думаю, разница в том, что Фаворский — прямой наследник великой традиции византийской и русской иконописи и народного искусства. И воспользовался он этой традицией, не стилизаторски повторяя, а творчески постигая и восполняя ее всеми подлинными достижениями исторического пути искусства.

Сейчас стали обычны ссылки на Фаворского. Широко используют его и в художественной практике. И мне думается иногда, что не забвение грозит большому художнику (это невозможно!), а искажение, снижение подвижнического пути и не всегда уверенного в своей непогрешимости мастера к художественной правде до набора эстетических правил и узаконенных приемов. И еще горшая обида,— когда именем Фаворского клянутся люди, которые в своей практической деятельности или чужды, или прямо враждебны тому, что исповедовал и за что боролся Фаворский. И тут вспоминаются грозные слова: «Горе вам, что строите гробницы пророкам, которых избили отцы ваши: сим вы свидетельствуете о делах отцов ваших и соглашаетесь с ними; ибо они избили пророков, а вы строите им гробницы».

Г. Ф. Захаров

В 1956 году И. Голицын привел меня к Фаворскому. Я принес показать свои рисунки. Смотрели долго, наверху в комнате. Владимир Андреевич держался «на равных», смотрел серьезно, делал замечания. В это время он сделал гравюры к «Маленьким трагедиям», показывал, спрашивал: «Вот пол как? Не очень лезет?» Флорентийский пол в крупную клетку был очень «глазастый», но мне нравился. Я стал ездить к Фаворскому и показывать свои гравюры.

Мое послевоенное поколение страдало «животной» страстью к правде. В искусстве отцов оно видело несоответствие их искусства и действительности. Наше поколение перетряхнуло все наследие, вновь открыв для себя К. С. Петрова-Водкина, П. В. Кузнецова, А. Т. Матвеева, В. А. Фаворского, К. Н. Истомина, Р. Р. Фалька.

Произошла известная «историческая» схватка «отцов и детей». По предложению Фаворского мы с Голицыным позировали ему для парного карандашного портрета. Все было просто: «Вот это кресло, сели, хорошо. Руки так, можно и так». На третий сеанс рисунок был завершен.

Рисование Фаворского начиналось с осторожных светлых штрихов и постепенно набирало рельеф и сильные контуры. Рисование В. А. Серова, скажем, в таких портретах, как Фокина и Нурок,— это спринт на грани падения или победы; рисунок П. В. Митурича «На балконе» — это водопад и лабиринт прямых, кривых и крученых линий. Рисунок Фаворского тих, скромен, светел, рельефен и напоминает рисунки художников кватроченто.

Обычно, когда я приезжал показывать гравюры, Фаворский ставил на плиту зеленый чайник. Иногда вспоминали старое. Я спрашивал: «Владимир Андреевич, что ж это вы? Рядом с вами были В. В. Кандинский, К. С. Малевич, вон что делали! А вам не хотелось, что ли?» — «Знаете ли, я находил интерес и задачи в том, что делал сам».

В то время я начал работать в комбинате графического искусства. Художественным редактором у нас был Осип Мартынович Бескин. Я хвалил его, он давал нам работу, был терпим. Владимир Андреевич удивлялся: «Надо же, как изменился. А как он меня преследовал». Я спрашивал: «Владимир Андреевич, а как же вы жили, когда вас выгоняли, не давали работу в издательстве?» — «А шел в другую редакцию, там давали». Какое было время — там давали. Время было ползучее,— в одном не давали, а в другом давали.

Я восхищался ленинградским графиком Анатолием Капланом. «Да,— говорил Фаворский,— замечательно. Но не люблю, когда работы пахнут». Критик В. Р. Герценберг написала критическую статью в газете в адрес молодых графиков и в мой тоже. Я принес заметку Фаворскому. «Да,— улыбался Владимир Андреевич,— как она за мной гонялась, чтобы ужалить. Теперь-то ей нельзя: Ленинская премия. Ну, а на вас она отведет душу».

Он был художником классических идеалов, для которого очень много значило старое искусство. Когда я увидел гравюры Фаворского, которые так резко выделялись среди «натуральных» работ моих учителей, то они даже вызвали у меня какое-то метафизическое ощущение, что это как бы сверхреальность — такая сила, мощь. И мне захотелось тоже гравировать, правда, были еще гравюры мексиканцев, которые как бы царапали по животу своей реальностью, бедностью, суровостью.

Мы люди более натуральные, живые, а он был отстранен, мне кажется, что, только глядя на нас, он сделал своих «Пролетающих птиц» или хотел нарисовать свою улицу с фонарями.

Я вспоминаю, что как-то пришел к нему показывать гравюры, когда умирала его жена. Другой бы не стал смотреть работы, а он, хотя была уже поздняя ночь, не высказал ни тени неудовольствия, а все посмотрел, сделал замечания. И когда он болел, то вокруг него постоянно были люди, хотя, как будто, когда заболеваешь, то кажется, что никого не хочется видеть, а здесь народ казался естественным. Я думаю, что талант педагога у него был в крови. Сейчас, по прошествии почти 30 лет, я уже и не помню, когда и как это случилось, но Фаворский, большой, с красивой бородой, уже не ходил, а лежал в постели. Но его ровное, благожелательное отношение не менялось.

В Москву прибыл из Лондона коллекционер — купец Эрик Эсторик, плохо говоривший по-русски. Пришел в комбинат графического искусства, директор которого попросил меня отвезти англичанина к Фаворскому. На такси поехали в Новогиреево. Тот пожелал купить Фаворского. Подняли из мастерской большие папки: подлинные, отлежавшиеся, желтоватые, подписанные автором в одном или нескольких экземплярах, лежали там оттиски с гравюр Фаворского. Фаворский лежал и говорил с Эсториком по-немецки. «Торговал» я: «Какие выберете?» — «Да Вы кладите,

кладите»,— поощрял любезный Эсторик. Встал щепетильный вопрос о цене. Работы были разные. побольше и поменьше. Я спросил у Фаворского. Он замялся: «Ну что ж, скажите, маленькие по 5, а большие по 10» (имелись в виду рубли). Эрик Эсторик не торговался. Сейчас уже не помню, сколько было оттисков? Сто или меньше? К общему удовольствию, мы продали их через комбинат графического искусства в Англию. Там Эсторик устроил выставку и прислал каталог.

Один артист, очень известный, симпатичный коллекционер экслибрисов, захотел купить экслибрисы Фаворского. Взяли такси и от Беговой помчали в Новогиреево. Владимир Андреевич оживился, он видел артиста в кино. Экслибрисов было всего 8, маленькие миниатюры. «Почем?» — спросил я у Фаворского. «Скажите, по 5 рублей». Артист не решился, дороговато. Распрощались и опять на такси помчали из Новогиреево на Беговую (правда, такси тогда было дешевое).

Конкретно, чему меня научил Фаворский? Я задумался о том, где находится художник, когда работает, раньше ведь место художника не фиксировалось. Конечно, это уже качество нового искусства, как у Сезанна. Ведь взгляд сейчас широкий, а как организовать его, поскольку видишь слишком много. Идеи эти очень интересные, но иначе-то рисовать скучно,— скучно для художника отделывать. Какая же иначе задача? Чтоб было как живое? «Незнакомка» Крамского?

Потом — сама организация произведения, как центр надо сделать, как выразить его, а как края, чтобы не убили центр, а еще и второй план. И все это суметь увидеть и подчинить одно другому. Он это видел и когда говорил об этом, то голова начинала немного соображать. По молодости я еще не все понимал.

У Митурича мы ведь тоже бывали,— злющий был старик, он всех делил на художников и изобразителей. А Фаворский не пренебрегал изобразительной стороной, рассказом. Когда только рассказ — это одно дело, но он может стать и чудом.

Чтобы гравюра была мощной, чтобы она состоялась, нельзя ослаблять материал, все должно быть массивно, выпукло работать, а иначе «вода растечется». Гравюра должна сверкать и искриться от чего-то. Фаворский это понимал, а ученики уже меньше. Вот Лотар Больц сказал, что все лучшее Фаворский создал до сорока лет. Я как-то у Владимира Андреевича про это спросил, а он ответил: «А мне кажется, я как-то по-новому к характеру подошел, ближе, чем раньше». И действительно — взять хотя бы «Маленькие трагедии»... Конечно, в молодости человек решительнее. Я не знаю, каким Фаворский был в молодости, но в старости он был страшно добрым, ровным, когда нас рисовал, шутил. Он не был нацелен только на правду: «Посмотри, как у Пикассо этот шар цепляется к этому,— меня это дразнит» (широкие у него были взгляды). «Для веселости это было сделано»,— ответил он, когда я у него спросил про какую-то деталь. Так что это не просто какой-то ортодокс, который не соблазнится ничем.

В экспозиции Третьяковской галереи «стенками» висят работы известных советских графиков. Фаворский висит около лестницы. Это две гравюры: «Зайчик» (к «Рассказам о живот-

ных» Л. Толстого) и одна из заставок к пришвинскому «Женьшеню». И только.

Перед смертью Фаворский был выбран в академики. Приехав в этот день в Новогиреево, я застал у его постели, кроме домочадцев, несколько художников. Молодые, как правило, максималисты, советовали ему отказаться. Владимир Андреевич не отказался, ответив: «Вам будет легче».

Вскоре он умер.

Я входил в похоронную комиссию. Академия художеств получила разрешение в Моссовете на похороны Фаворского на Новодевичьем кладбище. Сам Фаворский хотел, чтобы его похоронили по старому русскому обычаю рядом с его супругой, и перед смертью нарисовал надгробие. Похоронить Фаворского на Немецком кладбище рядом с М. В. Фаворской из-за суровой зимы практически оказалось невозможным, там нельзя было найти свободное место между могилами. Уходило время. С представителем Академии художеств А. М. Шабельниковым мы приехали к вечеру на Новодевичье кладбище перед самым закрытием и на завтра оформили место. Фаворского с утра отпели в церкви Ильи Обыденного, сказали над ним речи в Академии художеств. День был очень короткий, рано смеркалось. Перелетал мелкий снежок. В последний раз над свежевырытой могилой были сказаны прощальные слова А. Д. Гончаровым, В. Б. Элькониным и мною. Илларион Владимирович Голицын не мог говорить, он плакал. Фаворского похоронили на Новодевичьем кладбище, отдельно от жены, по новому современному обычаю.

Т. Г. Дервиз-Соколова

Помню Владимира Андреевича, вероятно, с зимы 1940-41 года, когда Фаворские уже перебрались в Москву и мы всей семьей ездили в воскресные дни в Измайлово.

Мои воспоминания о Владимире Андреевиче не являются воспоминаниями художника, мои встречи с ним не носили делового характера, я приезжала в семью Фаворского к Маше, моей троюродной сестре одного со мной возраста, а в самом конце 50-х и особенно в 60-е годы навещала Владимира Андреевича по велению доброго чувства.

В написанном мною главное не конкретные события, а отношение В. А. к природе, людям, жизни, к каждому дню. И этот каждый день — было принятие мира, иногда удивление и всегда творчество через спокойный труд и думы.

Морозные дни зимы 1940-41 года, на столе большая керосиновая лампа, темнота под потолком и по углам, тепло от вытопленной печи. Все предельно просто, немногословно и проникнуто глубокой тихой радостью. Между головами смотрящих вижу папку, и к ней одна за другой прислоняются гравюры и рисунки к Джангару. Сбоку стоит Никита. Неторопливый рассказ Владимира Андреевича о содержании эпоса, об их путешествии в Калмыкию. Рассказ с улыбкой в голосе о былинах и былинном духе. Помню оттенок удивленного восхищения.

Теплое утро конца августа 50-го года, в комнате много солнца, показываю привезенные из гор Восточного Тянь-Шаня разных

цветов сланцы и песчаники. Удивленное характерное Владимира Андреевича —«А...» (растянутое, чуть-чуть с придыханием).— «Такими землями писали фрески»... Тон сказанного слит с реальностью фрески, а не с рассуждениями о ней.

В. А. любил слушать рассказы о природе, о травах; он никогда не перебивал, а терпеливо слушал о цвете скал, моря, неба в Крыму, на Кавказе, на Чукотке, о лесах и реках Подмосковья. Казалось, что все это он видит вместе с тобой, и ему интересно. И еще казалось, что он вспоминает что-то свое.

Владимир Андреевич всегда всматривался и очень любил природу. Он видел и ощущал ее повсюду: первые распускающиеся почки дуба в садике, цвет и тепло солнечных лучей, согревающих лавочку около дома, на которой он сидел, маленькие букетики первых цветов, которые приносили внуки из леса. Помню, с каким восхищением смотрел В. А. на заходящее солнце, проглядывающее через деревья, с высокого берега Москвы-реки в Луцине; добираться до этого места из-за болезни было ему уже трудно. А когда болезнь не позволяла уже вставать с постели, любил вслушиваться в шелест листьев осины, что росла под его окном. Все это был мир природы, который любил и постоянно наблюдал В. А. и образы которого накапливались с годами и воссоздавались в иллюстрациях и неповторимых заставках.

Принцем цветов называл Владимир Андреевич ландыш, любил папоротники, восхищался розами в их неповторимости и скоротечности. Будучи больным, он всегда радовался розам, а я старалась их поставить так, чтобы они были видны ему.

В январе 1954 года Маша в день моей свадьбы передала от Владимира Андреевича подарок — самшитовую доску с награвированным книжным знаком. Мне думается, что это последний экслибрис работы Фаворского. Венок цветов: гиацинты, розы, тюльпаны, ромашки, ландыши, незабудки — собрание любимых им цветов.

В конце 1951 — начале 1955 года я довольно часто приезжала в Измайлово после работы, усталая. В. А. работал над гравюрами к Борису Годунову. Иногда я сидела и смотрела, как он сосредоточенно режет гравюру, а мыслями уходила в свое. Вероятно, это состояние и помогло чем-то ему в передаче образа Григория в келье Пимена. Правда, сам он мне об этом не говорил, боясь, что я обижусь, но если присмотреться, то нельзя отрицать некоторого сходства.

В конце 50-х годов тяжелая болезнь Марии Владимировны — и еще резче ощущалась потеря двух сыновей на войне. И каждый день — это упорное творчество, труд, думы. Многие часы в день работа над гравюрами к «Маленьким трагедиям» Пушкина. Делая, сомневался. «То ли я делаю?»— иногда спрашивал Владимир Андреевич, показывая доски и отпечатки с них. «Может быть, надо показывать ужасы войны, чтобы ее больше не было». «Но, может быть, в жизни должно быть и прекрасное, может быть, людям это нужно?» Было глубокое раздумье и триединство, помогавшее преодолевать утраты: работа над доской, сопричастность к творчеству великого Пушкина и создание художественных образов. Пушкина ценил превыше всего. Просил читать вслух Пушкина. Мне кажется, много думал об иллюстрациях к «Евгению Онегину». Как-

то сказал, что образ Татьяны можно передать через природу. Любил и ценил Гете и за его близость к природе, и за величие его творчества. Любил и высоко ценил Дюрера, восхищался «Мадонной с четками», репродукцию которой как-то привезла из поездки.

В. А. преклонялся перед материнством. Картина Петрова-Водкина, висевшая напротив его кровати, подаренная ему вдовой художника, была его утешением. Петрова-Водкина он очень высоко ценил. Материнство — рождение человека — считал чудом. Любил детей, внуков, любил наблюдать их самопроявления, игры. Здесь он видел для себя много любопытного, именно любопытного и, как мне кажется, прекрасного. Всегда внимательно рассматривал рисунки внуков и поощрял их творчество.

Душный летний день, вероятно, 61-го года. Мимолетная гроза не освежила воздуха. Кремлевская больница на Калининском проспекте. Владимир Андреевич один в палате, недомогание, высокая температура, и тихий рассказ о юношеском путешествии на велосипедах через Европу в Италию, о музеях Венеции, о ночевках под открытым небом, об окончании Московского университета по отделению истории искусств, которое было создано в эти годы не без его участия, о начале преподавательской деятельности.

В последние годы Владимир Андреевич разрешал мне печатать с его старых досок. Печатать с досок было несказанным наслаждением. Печатала зимой, вечерами в тишине полутемной мастерской, потом по внутренней лестнице несла отпечатки наверх и показывала их В. А. Он лежал, всматривался, вспоминал свои старые работы, рассматривал их и медленно говорил о штрихе, о сочетании черного и белого, о полутоне. В каждой его доске присутствует особый мир самозабвенного творчества.

К людям В. А. относился доброжелательно, к некоторым — с легкой иронией и юмором. Очень ценил честность, трудолюбие и увлеченность; приспособленчества не терпел. В своих оценках был тверд и не менял их.

Одной из самых больших ценностей для В. А. был человек — с его духовным миром. Мне думается, что поэтому В. А. никогда никого не наставлял, не поучал, он говорил о своем понимании, не навязывал своих мнений. И каждый человек был по-своему ему интересен, вероятно, разным: внешностью, складом ума или своим рассказом о чем-то, чаще всего о своем любимом деле: о резных игрушках загорских промыслов, занятии с детьми рисованием, рассказом о монументальном или графическом произведении или о путешествии. Рассказывалось о деле любимом — значит, радостном. И еще хорошо, если то, что делаешь,— нужно людям.

Владимир Андреевич был глубоко русским человеком — по душевному складу и нравственным устоям — с философским восприятием жизни и неизбежностью ее конца — смерти. Но это не было философствованием — это была череда прожитых дней, приносящих удовлетворение от делаемого и от единства нравственных устоев и поступков и полное неприятие суетности. Временами много горестного и стоического. И ни одной жалобы в самое трагическое время: костенели руки, с каждым днем становилось труднее говорить, полная неподвижность,— и полная ясность мысли.

Декабрь 1964 года — большая персональная выставка в Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Было представлено более 700 гравюр и много рисунков. Я была на выставке несколько раз и каждый раз приезжала в Измайлово и рассказывала: как размещены вещи, что понравилось, как освещено, кто еще побывал на выставке. Перед внутренним взглядом В. А. проходили созданные им произведения, отданные людям, на лице была мягкость удовлетворения.

Зима 1962 года — вечер, по телефону известили об избрании В. А. действительным членом Академии художеств СССР. В. А. недвижим, к телефону подошла Маша, смущенно передает новость и говорит: «Как же теперь будем жить,— ты стал академиком!» Взгляд Владимира Андреевича становится серьезным и строгим: «Как и жили»,— отвечает он.

Г. Г. Дервиз

Я никогда не записывал ничего, о чем говорил с Владимиром Андреевичем, и того, что он говорил другим. Как-то не было это в стиле всей нашей жизни 40-60-х годов. Теперь я иногда жалею об этом. Он никогда не был для меня «идолом», кумиром. Просто мы все жили, говорили, думали вслух вокруг него. Он, конечно, имел большое влияние на нас, хотя мы это не очень замечали. Каждый делал честно свое дело, и существовал дух уважения друг к другу и к своей работе.

Пишу о том, что возвращает память.

Впервые я увидел В. А. Фаворского, наверное, в 1939 году. До этого слышал о нем в своей семье, и из этих разговоров у меня сложилось понятие о нем как о своеобычном, положительном человеке, даже в каком-то смысле особенном. Семья Владимира Андреевича переехала из Сергиева в Новогиреево в новый двухэтажный дом из красного кирпича. Тот, который сейчас стоит в небольшом саду среди стандартных и панельных домов. Но если сейчас он совсем спрятался за ними, то тогда возвышался среди одноэтажных домов-бараков «Химгородка», сделанных из гипсолитовых плит, оштукатуренных и невыразительно покрашенных. Этот дом построили трое художников-родственников — В. А. Фаворский, И. С. Ефимов и Л. А. Кардашов. К ним присоединился скульптор Мазурин.

В плане дом делился на четыре почти равные части. Внизу были расположены четыре мастерские с двумя очень большими и двумя нормальными окнами и двумя высокими печами. На втором этаже, над мастерскими, располагались квартиры из 2-3 комнат. В мансардном этаже по фасадам располагались две комнаты, где жили две мои двоюродные тети. В доме не было электричества. Отопление было печное, удобства на улице (во дворе). Лестница в центре дома занимала много места и венчалась фонарем, который возвышался над двускатной кровлей. Внешне дом больше всего был похож на промышленное здание, нечто вроде паровой мельницы. Ничего от «искусства» в нем не было, кроме разве что голубей, вырубленных Львом Кардашовым, которыми оканчивались крайние угловые стропила крыши. Получалось, как будто голуби вылетают из-под кровли. Их хорошо было видно с

небольших балконов, которых было по три на каждом фасаде.

Владимиру Андреевичу нравились эти голуби. В первый же раз, когда мы вышли на балкон, он обратил на них наше внимание и сказал, что Лева их сделал сам, на месте, и что это очень хорошо придумано. С балкона была видна в одну сторону широкая улица, покрытая травой, без тротуаров. Кое-где были проложены доски, которые вели к баракам, и вдали была линия трамвая с проводами на железных столбах. В противоположную сторону от дома рос редкий дубовый лес, а за ним — высокие сосны. К этому дому страшно долго катился, стуча на стыках, трамвай № 2 от Политехнического музея на площади Дзержинского. Перед домом был колодец с воротом и двускатной крышей на столбах. Году в 1945-м на нем Иван Семенович Ефимов укрепил своего прекрасного кричащего петуха из прорезного железа.

Чуть дальше осенью шумели под ногами опавшие дубовые листья, и хорошо было гулять среди толстых дубовых стволов без подлеска. А за Горьковским шоссе (бывшей Владимиркой) начинался настоящий лес с просеками. Тогда не было ни асфальтовых, ни гравийных дорог современного лесопарка, с указателями и лавочками. В этот лес зимой ходили на лыжах все обитатели дома.

Теперь я понимаю, насколько значительную роль сыграл этот дом со своим духовным миром в жизни очень многих людей. Его атмосфера влияла и формировала нас, тех, кто там часто бывал. Владимир Андреевич был для меня, девятилетнего мальчика, немного загадочный человек. Он вселял уважение, какое-то опасение и некоторый страх. Мне гораздо ближе и понятней был скульптор Иван Семенович Ефимов — человек импульсивный, открытый, живущий, так сказать, «наружу», и его жена Нина Яковлевна Симонович-Ефимова (бабушкина младшая сестра), а не Владимир Андреевич, живущий как бы «вовнутрь». Может быть, поэтому, а может быть, потому что бабушка была близка с Ниной Яковлевной, но в начале 40-х годов я себя чувствовал в семье Ефимовых «дома», а у Фаворских — «в гостях». Ближе семья Фаворских стала после возвращения из Самарканда.

А тогда, в 1939—1940 годах, Владимир Андреевич был сравнительно молодой, чернобородый. Его разговоры с художниками, учениками и приехавшими гостями мне были мало понятны, но мне очень нравились вечера, когда, собравшись вместе, при свете керосиновой лампы, пели русские песни, причем женские партии вела Милочка Кардашова, а припев подхватывали Лева с Никитой Фаворским. А я, нагулявшись на морозе, слушал, и мне казалось все немного волшебным. Сейчас я понимаю, насколько теплым и каким-то уважительным было отношение Владимира Андреевича к Никите. Хотя иногда и немного ироничным. Помню, как, рассказывая, что Никита ездил на охоту, он с нескрываемой иронией объяснял, что там, на охоте, Никита может даже зайца приготовить для еды. Мне было ясно, что Владимир Андреевич тогда считал Никиту настоящим художником. Я это чувствовал. Когда кто-то из учениц принес на суд Фаворского свои не то рисунки, не то оттиски гравюр — сейчас затрудняюсь сказать,— Владимир Андреевич стал их смотреть вместе с Никитой, и еще кто-то был из

художников. А когда все работы посмотрели и наступило некоторое напряженное молчание и никто не решался сказать первый, Владимир Андреевич не стал говорить своего суждения, а дал возможность первому высказаться Никите. И я точно помню, что Владимир Андреевич остался явно доволен его критикой и замечаниями.

Вообще Владимиру Андреевичу было хорошо показывать работы. Это я потом уже заметил. Он никогда не искал, так сказать, плохое в работе, а находил хорошее и говорил об этом. И, главное, умел это находить.

В это время Владимир Андреевич делал книгу калмыцкого народного эпоса «Джангар». Он ездил в Калмыкию собирать натурный материал. Был полон впечатлений от поездки, показывал дома работы, рассказывал о людях, которых рисовал, говорил, что делает собирательные образы, как бы компонует эпического героя из нескольких людей, которых встретил в поездке. Кроме Владимира Андреевича иллюстрации к этой книге делали и другие близкие ему художники. Несколько гравюр и акварелей были Никитины. И опять, показывая уже изданную книгу, Владимир Андреевич это одобрительно подчеркивал. Особенно его гравюру, где в центре в очень сильном ракурсе на спине лежит связанный герой, головой на зрителя. Недавно я увидел в букинистическом магазине эту книгу и поразился плохому качеству бумаги и полиграфии, которая почти на нет свела прекрасные цветные заглавные листы. А тогда мне эта книга казалась совершенством книгоиздательского искусства.

И, пожалуй, весь мир того дома был для меня таинственно интересен. А все обитатели были доброжелательны и как-то радостно трудолюбивы, у всех, мне казалось, было немного приподнятое настроение гостеприимства и начала какой-то новой жизни на новом месте...

А потом началась война...

Да еще, пожалуй, помню, как на какой-то коллективной прогулке Владимир Андреевич сетовал в разговоре на ходу кому-то из взрослых, что Ваня пока мало интересуется искусством и вообще чем-то серьезным, а увлекается спортом, боксом и т. д. Это он говорил с большим беспокойством, и только теперь я понимаю его чувства и заботы того времени о детях. В этот год Владимир Андреевич писал по левкасу на больших щитах два панно для Дворца пионеров в г. Калинине. Одно — Пушкин, наверное, в Михайловском, идет с русской борзой по лесу. Это был очень проникновенный портрет поэта и собаки, особенно тонко были написаны детали природы и мелкие сцены из произведений Пушкина по углам композиции. Второе панно, эскиз которого, кажется, был сделан совместно с Марией Владимировной,— ребята в лесу собирают цветы и ягоды. Писал Владимир Андреевич темперой на яйце. Очень тонко, лессировками, стараясь выдержать технологию яичной русской иконописи. Не знаю, сохранились ли эти панно и где они находятся, но помню, что было очень много разговоров о различных техниках росписи: фрески, темперы, об их особенностях, трудностях, о пигментах, о связующих, о красителях, употреблявшихся в древности русскими художниками.

Для этой работы были сделаны специальные мольберты, кото-

рые, мне кажется, существуют и до сих пор (по крайней мере, один из них): в основе была треугольная рама из толстых досок с основательными деревянными штырями-упорами, которые вставлялись в круглые отверстия, размером как леток у скворечника, на разной высоте от пола...

Мне очень хотелось попробовать нарезать и напечатать самому «свою гравюру». Но я боялся об этом сказать Фаворскому и попросил это сделать папу. Владимир Андреевич, к моему удивлению, отнесся к этому очень серьезно и весело, ничуть не удивился и не отмахнулся. Он тут же в своей огромной, как мне тогда казалось, и довольно пустой мастерской показал мне, благо все было под рукой, и доски, и штихеля, и краску с валиком, и зеркало, и лупу, и как держать штихель. Мне это было понятно, так как я иногда следил, как он работает, переводит по клеточкам рисунок с эскиза на доску, прорисовывает его, режет, как ставит зеркало и смотрит в нем отражение доски и рисунка. Потом он объяснил мне, что начинающий гравер обязательно втыкает штихель в мякоть левой руки между большим и указательным пальцами, которыми он держит доску, в случае, если правая рука со штихелем срывается. Я был поглощен этим рассказом и тут же на маленьком кусочке самшитовой доски, на котором Владимир Андреевич пробовал остроту штихеля, попробовал резать. Тогда Владимир Андреевич спросил, что же я хочу награвировать, и тут я растерялся. Я понимал, что надо попробовать сделать что-нибудь маленькое, но чтобы это было что-то реальное. Не мог ничего сразу сказать и от этого еще больше смутился. Владимир Андреевич очень мягко рассмеялся и показал на большой черный старый чемодан: «Там доски Никиты, которые он нарезал, когда был маленьким. Посмотри, повдохновляйся, и обрезки досок чистых там есть. Их можно брать. А штихеля вот в этой коробке», и он пододвинул мне свой деревянный ящичек из орехового дерева с вкладкой, где в вырезанных гнездах-углублениях лежали его штихеля. С тех пор, сколько я помню Владимира Андреевича, этот ящичек-шкатулка всегда был рядом с ним там, где он жил и работал. И вот взрослые ушли наверх (тогда еще не было внутренней лестницы), а меня оставили одного в мастерской перед открытым чемоданом с небольшой керосиновой лампой на столе, где лежали штихеля, валик, замшевая подушечка и стояла лупа, обвязанная толстой проволокой. До сих пор не могу понять, как Владимир Андреевич мог дать мне первый раз взять в руки инструмент, которым он сам работал. Правда, он мне объяснил, что вот это — самый главный граб-штихель и его не надо брать, т. к. он ему нужен для работы, а главный он потому, что от силы нажатия на него зависит толщина линии. И я свято соблюдал его наказ.

Потом уже, в 1944—1945 годах, Владимир Андреевич проконтролировал, как я соблюдаю весь технологический процесс создания гравюры на дереве — от подготовительного рисунка до оттиска. Владимир Андреевич разрешал брать доски и побольше, но которые от времени были просевшие, и объяснил, что их надо перешлифовать. Я пытался шлифовать. Он показывал, как надо мелко перекрывать разведенной тушью сделанный на доске рисунок. Помню, нарезав вечерний зимний пейзаж с сараями и сугробами и отпечатав его, я разочаровался, т. к. барельеф доски

фактически пропал, исчезла трехмерность, оттиск был плоским, белое поле пустым и неплотным. Не удержавшись, я сказал об этом Владимиру Андреевичу. На что он мне совершенно спокойно и серьезно ответил, что это так всегда и у него бывает. Что доска всегда интереснее оттиска и что доску очень легко перерезать, надо за этим следить. А увидев первый отпечаток, всегда испытываешь чувство некоторого разочарования.

Я делал оттиски нарезанных Владимиром Андреевичем досок. Печатали всегда при помощи косточки из слонового бивня на рисовой тонкой бумаге. Большие линогравюры печатать было трудно, т. к. это требовало большого терпения и аккуратности. И, как я ни старался, иногда получался брак. Особенно это было обидно, если вдруг прорывал бумагу на последней стадии, когда весь рисунок уже проступал на обратной стороне. Владимир Андреевич подписывал оттиски. Помню, однажды после того, как он подписал хорошие оттиски, я дал ему оттиск с изъяном и сказал, что он чуть бракованный. «Плохие оттиски не подписываю!» — решительно сказал Владимир Андреевич. Для Владимира Андреевича много оттисков делал Лев Ричардович Мюльгаупт. Он делал это тихо, спокойно, как некое священнодействие, и, я бы сказал, с каким-то артистизмом — аккуратно и чисто. Все было идеально. Я почти уверен, что Владимир Андреевич ценил высокий профессионализм во всяком деле.

Делая гравюры к «Гамлету» Шекспира, Владимир Андреевич до того, как нарезать фигуру сидящего Гамлета, слепил ее из пластилина. Почему-то ему недостаточно было только нарисовать. Он хотел слепить и посмотреть ее в разном освещении и с разных точек зрения. Мне кажется, что эта скульптура имела подсобный характер в творческом процессе. Так, по крайней мере, к ней относился Владимир Андреевич, и она, по-видимому, не сохранилась. Но пролеплена она была очень тщательно, с проработкой лица, шпаги и деталей костюма. Я не помню, чтобы в других случаях при создании фигурных композиций гравюр Владимир Андреевич пользовался таким методом. Может быть, Гамлету он придавал особое значение? Не знаю...

Воспоминания не возникают в хронологическом порядке, не укладываются в тематическую схему. Просто всплывают из небытия и ложатся на бумагу отрывочно. Пишу, что вспоминаю.

Маша пришла с экзамена по истории искусств из МИПИДИ и рассказывает, что ей достался билет о творчестве Айвазовского. Профессор ее спрашивает: «А ведь Владимир Андреевич не ценит Айвазовского? Как он к нему относится?» — «Я ему ответила, что папа отдает ему должное»,— говорит Маша. Владимир Андреевич ухмыляется, поглаживает бороду. На вопрос Маши, обращенный к нему, правильно ли она ответила, Владимир Андреевич говорит, что, пожалуй, правильно, и уже явно посмеивается. Незадолго до этого его уволили из института как формалиста...

Владимир Андреевич зашел в мастерскую, вернувшись из города, и рассказывал, что зачем-то должен был пойти в МИПИДИ. В это время он уже там не преподавал. «И знаете, ко мне бросилась гардеробщица, подавала шубу, расспрашивала, как я живу, и вообще многие служащие очень сочувствуют,— рассказывал он. — Интересуются, есть ли работа. Лишний раз убедился, что люди

любят делать себе мучеников. Я им объясняю, что ничего — живу и работаю. Нам, художникам книги, хорошо: если в одном издательстве работу не дают, то можно в другое пойти. Я живу хорошо»,— говорил он и улыбался, а улыбаться, как я теперь понимаю, было нечему. Время для Фаворского было и в самом деле очень плохое.

Владимиру Андреевичу предложили сделать эскиз витража-плафона в павильоне механизации на ВДНХ. Я его спрашиваю с сомнением,— утвердят ли его эскиз. Уж очень в то время требования к искусству были жесткие и подход к изобразительной форме узко определенный. «А я не буду переделывать. Сделаю и покажу. Если согласятся — буду делать, а если нет — откажусь». И я понял, что Владимир Андреевич не допускает возможности исправлять по указаниям продуманный и скомпонованный эскиз. Для него данная композиция может существовать только в таком качестве, как он задумал (решил).

На выставке скульптора Эрзи на Кузнецком мосту встретил Владимира Андреевича. Он спрашивает меня: «Нравится?» — я говорю: «Не все, но смотреть интересно...» — «Это потому, что все время кормили пресной пищей, а теперь дали кислую капусту. А вот домой придешь, тогда поймешь». Это заставило меня еще раз внимательно посмотреть эту выставку.

Зашел разговор о силуэте. Владимир Андреевич объясняет, что силуэт — это не тень, а изображение, имеющее глубину и массу (уж точно не помню — какими словами). А потом говорит: «Силуэт на бумаге — это как муха, которая попала в молоко и плавает: по поверхности распласталась, а вся она в белом молоке, внутри. Так и силуэт на белой бумаге»...

Когда Владимир Андреевич делал серию двойных портретов, он объяснял мне: «Один человек — портрет. А двойной портрет — это не два портрета, а единое изображение двух людей, и важно очень сочетание этих двух фигур и пространство между ними и вокруг них. Это некоторые думают, что нарисовал спичку, потом еще одну, и еще одну, и еще — и получится коробка спичек. Нет, не получится. Коробка спичек — это не 50 спичек. Кроме того, интересна мне и внутренняя связь двух близких людей, неуловимое их сходство и духовная близость». Обычно он изображал близких людей — либо родством, либо дружбой. Сделал Владимир Андреевич и двойной портрет моего папы — Г. В. Дервиза со мной. Рисовал по воскресеньям с утра. Мы приезжали в Измайлово. Все, кто приезжал к Владимиру Андреевичу в гости, садились тоже рисовать. После обеда иногда тетя Лёля (Е. В. Дервиз) играла на пианино, иногда играли в четыре руки с Марией Владимировной (женой Владимира Андреевича). Если приезжал М. И. Пиков, он играл на флейте. Бывали случаи, когда Владимир Андреевич брал в руки мандолину, или пела Милочка Кардашова с Машей.

Как-то заговорили о наиболее уместном месте расположения росписи на стене. Владимир Андреевич сказал, что роспись должна находиться в зрительном центре стены. У человека тоже есть зрительный центр — грудь. Недаром ордена располагаются на груди.

Владимир Андреевич делал декор станции ВДНХ. По его замыслу арки в начале и конце среднего нефа, а также арки подходов на платформы должны были быть декорированы орнаментальным

рельефом из дубовых листьев, расположенных в трех уровнях относительно плоскости стен. Выпукло-рельефные листья, в плоскости стены решенные фактурой, и отрицательно-рельефные. Владимир Андреевич сделал графический эскиз на планшете. Фрагмент в натуральную величину лепил скульптор Миша Лукашевкер, я взялся делать картоны. К этому времени я закончил институт. Владимир Андреевич хотел, чтобы рельефы из алюминия были на зеленом фоне. Встал вопрос, каким образом сделать алюминий зеленым, чем покрасить или анодировать? Владимир Андреевич вызвал Щиброва — мастера по отделке зданий, которого Фаворский называл академиком по делам штукатурки, подготовки стены под роспись и т. д. Потом оказалось, что в строительстве по какому-то распоряжению нельзя употреблять алюминий как цветной металл. Было ясно, что это очередная глупость, но архитекторы категорически возражали. Даже возник такой нелепый вариант — сделать рельеф из листового алюминия и побелить его, и никто из большого начальства и комиссии не узнает, что это алюминий — подумают гипс. В общем, было все, как всегда при работе с архитектурой. В конце концов восторжествовала сила инерции и сила борьбы с излишествами. Орнамент сделали из гипса и только на двух торцевых арках среднего нефа, а проходы к платформам остались чистыми, покрашенными в светло-зеленый цвет.

Помню, я приехал в мастерскую к Владимиру Андреевичу, привез рулонную бумагу, коробки угля. Перевел на бумагу абрис арки с шаблона, выданного архитекторами, прикнопил бумагу на большой планшет, водрузил его на тот самый массивный мольберт, который знал еще с довоенного времени, разбил эскиз и бумагу на клетки и быстро начал рисовать углем. На последнем курсе при работе над дипломом в институте я всегда рисовал углем. Владимир Андреевич спустился по внутренней лестнице в мастерскую. Не помню, может быть, я его позвал, чтобы убедиться в правильности размещения орнамента. Владимир Андреевич, взглянув на проделанную работу, сказал, что так дело не пойдет, что рисовать картон надо карандашом, тщательно прорабатывая форму и объем листьев линейно по форме, а плоские листья выделять штрихом фактуры. Он сказал, что уголь пачкает и до конца его никогда стереть нельзя, а карандаш можно. Так я и работал некоторое время.

Иногда Владимир Андреевич уезжал в город. Когда он был дома, то резал наверху за небольшим столиком, на котором почти всегда был включен маленький простой приемник. Он с интересом во время работы слушал по радио последние известия, концерты классической музыки, но с не меньшей заинтересованностью — репортажи футбольных матчей и спортивные новости. Когда Мария Владимировна чувствовала себя плохо и лежала (а это бывало довольно часто), Владимир Андреевич прерывал работу, чтобы читать ей вслух. Раз или два в день он спускался в мастерскую посмотреть, как движется у меня работа. Ни разу он не брал сам карандаш в руки, не торопил с работой. Надо сказать, я не припомню, чтобы Владимир Андреевич пользовался углем. А карандаш служил ему и для рисунков с натуры, и для картонов, и для компоновки эскизов.

Как-то зашел разговор об изображении в искусстве некраси-

вого, ужасного, отвратительного. Может ли это быть предметом искусства, иметь место в творчестве художника, вдохновлять его? Владимир Андреевич раздумчиво сказал, что его учили, что искусство должно быть красивым, и он думает, что это правильно и старается так делать.

Авторская бригада молодых художников, в которую входил и я, кончила строительство и оформление Дворца пионеров на Ленинских горах в Москве. Нас выдвинули на соискание Ленинской премии. Говорили на эту тему с Владимиром Андреевичем. Кому и когда давать премию. Владимир Андреевич сказал, что ее надо получать тогда, когда считаешь сам, что достоин. Я думаю, что Владимир Андреевич много размышлял над этими вопросами, т. к. его не единожды выдвигали и дали премию не при первом выдвижении, так сказать, не с первого захода, а при некотором изменении общей культурной атмосферы в стране.

Очень четко врезались мне в память слова Владимира Андреевича, сказанные на каком-то обсуждении, где он, отвечая на поставленный вопрос, что же сейчас самое вредное для нашего искусства, сказал, что это тот человек, который утверждает, что только его произведения и есть социалистический реализм.

Мог ли Владимир Андреевич быть жестким? Думаю, что да. Если он был уверен в своей правоте, если что-то противоречило его решению или убеждению. Как-то утром в воскресенье ждали, что соберутся художники рисовать, но еще никто не приехал. Мы, молодежь, помогали приготовить мастерскую. Почему-то почти в дверях произошел разговор Владимира Андреевича с Димой Жилинским. Дима в это время учился в Суриковском институте, в мастерской Василия Яковлева. Не помню конкретно, о чем пошел разговор, но только о рисунке. Вот так, на ходу, Дима высказал свой взгляд, сложившийся под влиянием института; в то время, вероятно, это было его убеждение. «В этом случае ко мне в мастерскую можно не ходить»,— жестко сказал Владимир Андреевич. Меня поразила именно жесткость и категоричность его слов, но это относилось не к Диме, а к неправомерному, по мнению Владимира Андреевича, положению, высказанному Жилинским. Этот эпизод не повлиял, однако, ничуть на их дальнейшие отношения.

Очень поздно вечером Владимир Андреевич появился на площадке внутренней лестницы в мастерскую. Он приехал с заседания правления Союза художников СССР. Обсуждался вопрос о порядке выборов правления Московского союза художников. «Меня спрашивают, как проводить. Я говорю — общим собранием и тайным голосованием. Мне говорят, что это невозможно.— Невозможно, а надо! Именно так я думаю». И он спустился в мастерскую к нам. И это для меня стало заповедью навсегда: надо выбирать, а не манипулировать выборами. Может быть, многие принципы Владимира Андреевича были, так сказать, старомодные, но они были твердые и истинные.

Однажды, не помню, в каком контексте, но зашел разговор о жизненном уровне художника, его быте и о взаимосвязи его комфортности и «сытости» с творчеством и достижениями в работе. «Я все свои лучшие работы сделал, когда был голодный»,— серьезно, без улыбки сказал Владимир Андреевич. Я не буду

комментировать эти слова, но из них я понял, во-первых, какие свои вещи он считал лучшими, и, во-вторых, что он не думал, что материальный достаток прямо пропорционален творческим свершениям. Хотя должен сказать, что особенно «сытым» Фаворский никогда не был.

Вот что рассказывал мне художник-мозаичист И. В. Секретарев, который участвовал в составе бригады в создании мозаичных порталов для Дворца культуры в Варшаве под руководством Фаворского. Как всегда на ответственных объектах, заказчик «нажимал» на художников, требовал ускорить работу, «сокращал» сроки. В присутствии бригады один из кураторов обратился к Владимиру Андреевичу с просьбой, в свою очередь, нажать на бригаду, чтобы делали работу быстрее, хотя бы даже за счет сна. На это Владимир Андреевич сказал, что он бы на месте бригады вообще не стал бы работать в таких условиях и ничего требовать сверх того, что бригада делает, не может. Это было типичное отношение Владимира Андреевича к помощникам по работе, которое совсем не характерно для многих авторов.

Владимир Андреевич иногда показывал собравшимся в воскресенье друзьям и близким серию своих работ: двойные портреты, результаты поездок в Киргизию или Калмыкию, поразившие меня тончайшие рисунки среднеазиатских пейзажей или серии самаркандских линогравюр, портретов полководцев. Сопровождал он это рассказами и комментариями. Но с не меньшими вдохновением и интересом показывал буддистские иконы, привезенные из Калмыкии, или черепки, которые он собирал на развалинах Афрасиаба. Владимир Андреевич привез в Москву из Самарканда несколько ящиков фрагментов древней керамики, восхищался совершенством орнамента, вязью арабских букв и цветом, осторожно брал их в руки как произведения высокого искусства — осколки чего-то драгоценного.

Вот так и помню я Владимира Андреевича, сначала чернобородого, в волчьей шубе, потом с белой бородой, в саду ухаживающего за розами и жасмином, потом в кресле-каталке и наконец прикованного к кровати. Хоронили мы его 31 декабря. Когда в ЗАГСе я сдавал паспорт Владимира Андреевича и получал справку о смерти, я попросил девушку отклеить фотографию. Она великодушно мне ее отдала. А на ней Владимир Андреевич был еще совсем не старый, совсем не «патриарх», а немного осунувшийся — паспорт, если мне не изменяет память, был выдан в 1947 году. На похоронах было много цветов, были и розы, про которые Владимир Андреевич говорил, что это самый совершенный цветок, потому что в нем сразу есть и положительная, и отрицательная форма.

Н. И. Гайгаров

В 1957 году Владимир Андреевич Фаворский писал о своем искусстве, что «в монументальном — вмешивался в архитектуру».

Его работы по созданию Музея охраны материнства и младенчества (Москва, ул. Кропоткина, 1932—1933 годы) — сграффито, фрески; Дома моделей (Москва, Сретенка, 1934—1935 годы) — сграффито, фрески; барельефы на тему «Народы СССР» для фа-

садов Советского павильона на Всемирной выставке в Париже 1937 года и ряд других, к глубокому сожалению, до настоящего времени не уцелели.

Причиной этого прискорбного явления было небрежное, нерадивое отношение эксплуатирующих организаций и учреждений, которые были «хозяевами» этих зданий.

В нескольких зданиях, дошедших до наших дней, работы Фаворского сохранились:

— орнаментальная роспись — сграффито двухэтажных оконных порталов и панели между окнами 4-го и 5-го этажей в жилом доме на улице Горького, 25, в Москве (1935 год);

— орнаментальные рельефы на фасаде, выполненные на том же жилом доме (2-я очередь строительства — 1950 год);

— керамический цветной картуш — эмблема, с изображением на нем Генерального плана города Москвы, установленный на верхней части главного фасада Центрального Дома архитектора в Москве на улице Щусева, 7 (1938—1941 годы);

— бетонные заполнения лоджий ажурными по рисунку панелями 2-х типов в жилом доме крупноблочной конструкции на Ленинградском проспекте, 27, в Москве (1940—1941 годы).

Вот, пожалуй, основные архитектурные объекты, на которых еще сохранились художественные детали и фрагменты фасадов довоенного творчества Владимира Андреевича, когда его приглашал «вмешаться в архитектуру» замечательный зодчий — архитектор А. К. Буров.

К довоенному периоду можно также отнести огромную по масштабу работу над монументальной композицией жесткого занавеса в Большом зале Театра Советской Армии на площади Коммуны в Москве (1939—1940 годы). Эта роспись органически входила в синтез художественного решения всего интерьера зала с изображением на плоскости объемных фигур крупнейших драматургов на фоне великолепных пейзажей, отделенных друг от друга вертикальными элементами, стоящими на архитектурно изображенном цоколе — общем для всей композиции.

Цельность интерьера Большого зала дополнял плафон, расписанный цветным изображением летящих самолетов и выполненный по акустической штукатурке (автор — Л. А. Бруни).

В первые годы после открытия театра весь жесткий занавес с монументальной росписью бывал перед началом спектаклей сдвинут, и всю живопись видели зрители, пришедшие на спектакли. Затем занавес раздвигался и начиналось театральное действие. В дальнейшем, уже в послевоенные годы, большие плоскости занавеса были задвинуты в соответствующие узкие пазы и зрителям оставались видны только два крайних фрагмента монументальной росписи с изображениями фигур — Пушкина и Горького. При дальнейшей реконструкции сцены ширина портала была сокращена с 30 метров до 20 и вся монументальная роспись ушла от зрителей навсегда. Таков трагический финал этой грандиозной монументальной работы Фаворского и его помощников.

Моя встреча с Владимиром Андреевичем произошла в довоенные годы в мастерской монументальной живописи, размещав-

шейся тогда на верхнем этаже одного из корпусов Московского архитектурного института. Мастерская представляла собой остекленный павильон, у которого крыша и стены напоминали скорее оранжерею, чем помещение для работы художников. Летом — жара, зимой — холод.

Пригласил меня зайти туда Лев Александрович Бруни, живший в Замоскворечье, недалеко от нас, и друживший с нашей семьей.

Фаворский работал тогда над эскизами росписи плафона вводного зала для Советского павильона на Международной выставке в Нью-Йорке (1937—1938 годы) по приглашению авторов — архитекторов этого павильона — К. Алабяна и Б. Иофана.

Узнав, что я архитектор, он любезно пригласил меня поучаствовать в разработке эскизов плафона как элемента архитектуры интерьера. При этом он, улыбаясь, добавил, что эта работа «не принесет мне ни славы, ни денег», так как сам он был не совсем уверен, что его роспись найдет свое воплощение в натуре (действовали крайне сжатые сроки строительства).

Я без колебаний согласился и что-то нарисовал в виде композиции, идущей по краям плафона, на модную тогда тему строительства Дворца Советов с башенными кранами и другими конструкциями. Взял я тогда одну точку схода для всех зданий и конструкций, изображенных в сильном ракурсе, устремленном вверх и зрительно поднимающим потолок вводного зала. Владимир Андреевич посмотрел, доброжелательно улыбнулся и показал мне свой вариант, тоже связанный с темой строительства и новых конструкций, но уже не с одной точкой схода, а несколькими, при которых вся композиция выглядела более спокойной, но выразительности в ней было значительно больше и больше лаконичности и, конечно, художественности. К работе над картонами росписи он так и не приступил, т. к. сроки открытия павильона не позволяли продолжить эту работу.

В начале 1944 года, когда Фаворский с семьей вернулся из Самарканда в Москву, я приехал к нему с просьбой участвовать в росписи потолков в небольшом трехэтажном жилом доме Министерства Обороны СССР, который уже строился в районе Патриарших прудов на ответственном участке, по центру продольной оси существующего сквера. Дом как бы замыкал собой периметральную застройку всех четырех сторон, окружающих сквер и пруд, возникших на этом месте с конца XVIII века.

Моему предложению предшествовала некоторая история, о которой я не могу умолчать. Работая в качестве руководителей архитектурно-проектной мастерской в Центральном военпроекте Минобороны СССР, мы — авторы проекта жилого дома (я и архитектор М. Дзисько) — были в некоторой зависимости в творческом отношении от главного архитектора этой проектной организации, которым был академик И. В. Жолтовский. Он, надо отдать ему справедливость, внимательно, я бы сказал, ревностно следил за нашей работой, внося своими советами существенные улучшения в планировку квартир и общую композицию всего жилого комплекса застройки.

До этого мы, проектировавшие типовые жилые дома, которые строились по всей стране в воинских городках для офицерского

состава и которые, по существу, не отличались от типовых жилых домов для городского населения, с удивлением услышали от Жолтовского, что должны спроектировать дом, уникальный для того времени, да еще для высшего командного состава Советской Армии (маршалов и генералов). Что надо проектировать квартиры, а не «жилые ячейки», что в доме должны быть две лестницы — парадная и черная, что в квартирах должно быть по два туалета в каждой, что должна быть соблюдена анфиладность больших комнат и функциональное зонирование жилых помещений, и т. д. Жолтовский неоднократно повторял: «Важно хорошо нарисовать план, а фасад у нас всегда выйдет».

И вот из большого количества эскизов для фасада дома и всей застройки со стороны, выходящей на Патриаршие пруды, Жолтовский решительно показал на вариант, нарисованный в «палладианском» духе.

Я все это рассказал Владимиру Андреевичу, он с интересом выслушал, а потом сказал примерно следующее: «Но я ведь буду решать роспись потолков не в соответствии со стилем вашего фасада, а как я понимаю современную композицию росписи жилых помещений, а все планировочные детали, которые вы мне рассказали, очень интересны!»

Ввиду срочности работ по росписи потолков жилой дом должен был быть сдан под заселение по окончании Отечественной войны (шла середина лета 1944 года). По улицам Москвы в это время проходила колонна немцев, взятых в плен после освобождения Сталинграда. Необходимые средства на отделку жилого комплекса — а кроме трехэтажного дома строилась еще шестиэтажная пристройка к существующему жилому дому, в единой архитектуре с ним, и двое ворот, подчеркивающих главенство основного, ведущего небольшого объема нового жилого дома,— были учтены в строительной смете.

В работу по росписям были включены почти все художники, работавшие в Монументальной мастерской. Возглавили ее В. А. Фаворский и Л. А. Бруни, которые лично предложили эскизы росписей плафонов наиболее крупных жилых помещений (они опубликованы в сборнике «Мастерская монументальной живописи при Академии архитектуры СССР», 1978).

Кроме авторов-архитекторов эскизы росписи потолков просмотрели руководящие работники Минобороны СССР, утвердили их, и после этого пошла работа уже над картонами.

Здесь необходимо упомянуть, что реакция Жолтовского на наш выбор художников была крайне сурова. Со своей стороны он рекомендовал бы Игнатия Нивинского (которого уже не было в живых) или Л. Файнберга, осуществлявшего в 1939 году монументальную роспись для одного из павильонов республик Закавказья на ВСХВ, и которая нам активно не понравилась.

Мы же как авторы проекта настаивали на своих кандидатурах художников, несмотря на разность стилевой направленности фасада и росписей плафонов, за что и были преданы Жолтовским в последующие два-три года своеобразному остракизму.

Кроме росписи плафонов, по рисункам Фаворского были выполнены парные фигуры львов, венчающие устои въездных ворот (в натуре осуществлены скульптором Л. Кардашовым), а также

рисунки для увенчания баллюстрады дома парными фигурами орлов, держащих в клювах венки Победы. Эти фигуры осуществлены не были, т. к. строители спешили сдать дом, и мы смогли лишь с трудом отстоять установку венчающего карниза и самой баллюстрады (карандашный набросок парных фигур орлов и рядовых венчаний баллюстрады имеется у меня в архиве).

Существенная деталь, которая могла повлиять на осуществление росписей плафонов,— это материалы для грунта темперной краски. Несколько сот яиц и несколько ящиков пива — а при этом нельзя забывать, что шел 1945 год (карточная система),— все это встретило недоумение и даже насмешки строителей. Помог, конечно, авторитет Фаворского, который поговорил с руководством строителей и разъяснил им технологию работ: требуемые материалы предназначены не для еды и распития, а для дела...

Дом до его заселения посетило несколько уважаемых архитекторов, среди которых были А. Буров и Г. Гольц, давшие самую высокую оценку проделанной работе.

Прошло сорок три года, дом заселен уже другими, не раз сменявшимися обитателями, которые и понятия не имеют о художниках, когда-то расписавших в их квартирах потолки. Культура эксплуатации дома оставляет желать лучшего. Мне удалось совсем недавно посмотреть ту половину дома, которая выполнялась Фаворским. Из трех квартир только в одной сохранилась роспись, но и она сильно пострадала от протечек в кровле. В остальных квартирах потолки забелены, фигуры львов также подверглись частичному разрушению (о чем были посланы письма от Московской организации Союза архитекторов в адреса соответствующих организаций города и района с требованием реставрации и восстановления одного из примечательных комплексов центра Москвы).

В 1950—1951 годах я снова обратился к Фаворскому, на этот раз с просьбой принять участие в работе над фасадами 12-этажного жилого дома, строящегося на Смоленской набережной. В смете на строительство были учтены расходы на его художественную отделку в виде орнаментального бетонного рельефа эркеров и их фигурного завершения, картуша под башней, а также чугунных рельефов — гирлянд на верхних панелях витрин будущих магазинов. Он с удовольствием согласился, при этом сказав, что к нему надо обращаться «проще», как делает архитектор Андрей Буров, для которого он уже в первые после войны годы выполнил художественные орнаментальные рельефы для второй очереди строительства жилого дома на улице Горького.

Под словом «проще» он подразумевал — не дожидаться официального утверждения сметы на расходы по оплате художников, привлекаемых для участия в строительстве, а раньше, по возникновению той или другой идеи создания изобразительных элементов для большей художественной выразительности архитектуры здания или сооружения.

Этим самым, пояснял Фаворский, у него увеличивается количество времени для размышлений над предстоящей ему работой.

На мои возражения, что я не могу предлагать ему начинать работать без гарантии, что его труд будет оплачен, он только улыбнулся и ответил, что он же не начнет сразу рисовать, а

начнет размышлять о предстоящем решении в удобное для себя время. Он опять сослался на пример с Буровым, который просто приходил к нему и как бы делал заявку на возможное участие художника в его зданиях, и сказал, что иногда эти «заявки» не находили практического осуществления, из-за чего он, Владимир Андреевич, не так уже сам и переживал... «Нет так нет, состоится в другой раз!» Я себе всего этого позволить тогда не мог, ценя время Фаворского и его размышления.

В работе над фасадом жилого дома на Смоленской набережной меня поразил его подход к этой задаче. Приехав в проектную мастерскую, где были уже начерчены фрагменты фасадов с облицовкой их керамическими плитами, он сразу стал записывать размеры высоты и протяженности этих керамических плит, связанные с технологической возможностью их производства на заводе. Эти размеры позволяли ему нарисовать реальные элементы из бетона в тех же параметрах, как и керамическую облицовку, для гармонического и масштабного включения их в систему облицовочных работ по ходу строительства.

В итоге наружный — накрывочный — слой этих бетонных деталей полностью совпал с размерами и цветом облицовки фасадов, что создало в натуре органическое единство всего здания.

Наши авторские, трафаретные для того времени, эскизные рисунки чугунных гирлянд над витринами магазинов были коренным образом переработаны Фаворским на рельефные композиционные группы из вздыбленных снопов, состоящих из полевых цветов.

Результатом явились редкие по пластике и изысканные по рисунку и форме чугунные рельефы. Все эти рельефы из бетона и чугуна, по которым производилась массовая отливка (по рисункам Фаворского), на фасадах жилого дома на Смоленской набережной, 5/13, в натуральную величину, с детальной и необходимой проработкой их, выполнялись скульптором Д. Шаховским, и они благополучно стоят без всяких деформаций до настоящего времени.

В 1954 году я вновь обратился к Фаворскому с предложением нарисовать картуш-рельеф на изогнутом по форме конструкции перекрытия фронтоне строящегося закрытого плавательного бассейна ЦСКА на Ленинградском проспекте, 39. Это был первый в Москве бассейн, реконструируемый из ангара, с 50-метровой по длине ванной. Он любезно согласился на это предложение, и я, оставив у него чертеж фасада, сказал, что композиция рельефа, ее размеры, форма и цвет могут быть решены по его усмотрению.

Опять сроки окончания строительства диктуют довольно срочное исполнение рельефа в натуре, но я уже был спокоен, т. к. оплата художников была учтена в смете по проекту, утвержденному на Градостроительном совете в ГЛАВАПУ г. Москвы, с моим приблизительным изображением этого рельефа.

По рисунку Владимира Андреевича скульпторами А. Е. Зеленским и Д. М. Шаховским была выполнена в натуральную величину интересная композиция, состоящая из крупного размера фигур пловцов, обрамляющих середину рельефа из мозаичного плоского цветного панно. Отделочные работы по фасадам были закончены, оставалось только смонтировать уже готовый рельеф, от которого

руководство строителей готово было отказаться,— «мол, и так хорошо»,— как, на наше счастье, на расположенный рядом аэродром приземлился самолет министра обороны СССР. Маршал Советского Союза А. М. Василевский вышел из самолета, сел в машину и подъехал к строительству, где руководство доложило, что все готово к сдаче сооружения бассейна, но вот осталось только установить рельеф, который задерживает сдачу всего здания. Маршал внимательно выслушал, но, узнав, что рельеф готов, сказал: «Ну что же, будет еще красивей, надо ставить!», сел в машину и уехал.

Сказанные маршалом слова были равносильны приказу. Буквально за несколько дней были установлены трубчатые леса и рельеф с мозаикой смонтирован на фронтоне бассейна, который украшает его и по сегодняшний день.

В 1958 году я приехал к Владимиру Андреевичу, помня, что к нему надо обращаться «проще», с предложением о его участии в работе над фронтоном летнего театра, намеченного к строительству на территории парка ЦДСА на площади Коммуны в Москве.

На этот раз эксизный проект театра только разрабатывался на месте старого летнего театра, пришедшего в полную ветхость. По заданию на проектирование это должен был быть театр хотя и летнего типа, но имеющий сцену с колосниками и «солидную» архитектуру.

Договорились, что привезем ему чертеж главного фасада, а Владимир Андреевич уже сам нарисует свою тематическую композицию заполнения фронтона теми изобразительными средствами, которые ему будут по душе (рельеф, мозаика, роспись и т. д.). По прошествии некоторого времени Фаворский нарисовал свое предложение, представляющее собой сочетание светлого скульптурного рельефа с цветным многофигурным заполнением. Фигуры военных перемежались с фигурами женщин и детей, создавая впечатление театрализованного праздничного танца.

Но увы! Время шло, старый летний театр продолжал еще несколько лет работать, позже ассигнованные деньги сняли и уже возникли новые задачи, и о новом летнем театре осталось только, как обычно, горькое воспоминание как о неосуществленной мечте. (Оригинал фасада с предложением Фаворского хранится в моем архиве.)

Хотелось бы, чтобы то немногое, что до сих пор цело из «вмешательства» Владимира Андреевича в архитектуру, сохранилось и впредь — как образец работы такого разностороннего и значительного мастера, каким был В. А. Фаворский.

В. В. Перцев

Светлые и дорогие мне воспоминания о Владимире Андреевиче Фаворском все ж замутнены горечью сожалений — как же так, столько лет я жил с ним рядом, мог видеть его ежедневно, был он ко мне внимателен и участлив (впрочем, как со всеми: от старушки молочницы до самой малышни), я чувствовал его ко мне интерес и готовность на серьезное художническое общение —

и так легкомысленно мало пользовался этим подарком судьбы, считая себя совсем несоответственным, так непростительно недостаточно был с ним близок. Наверное, многие, его знавшие, испытывают сходные чувства — могли и должны были бы общаться с Владимиром Андреевичем больше и чаще, а теперь это уже невозможно.

Несколько лет он жил летом с женой, Марией Владимировной, у нас на даче — в большом, многонаселенном доме: вдова академика-историка С. Б. Веселовского сдавала им самую большую комнату с верандой. Потом Фаворские жили на других дачах нашего академического поселка Луцино, под Звенигородом: у академиков Ландсберга, Чудакова, но и тогда он часто приходил к нам, или мы ходили к нему. Здесь им были сделаны многие работы, в том числе такая замечательная гравюра — как бы его завещание, послание будущим поколениям граверов — «Пролетающие птицы».

Кусочек лесного хаоса нашего обширного, густо заросшего участка, начало тропинки, крутого спуска к Москве-реке. Там стояла скамеечка, на которой он любил сидеть, и когда взбегаешь, пригнувшись и на последнем дыхании, с речки, разогнешься, ступив на ровное,— и он над тобой, ослепительно белый — как Спас Преображение на горе Фавор,— в белой холщовой рубашке-толстовке навыпуск, с белым нимбом волос, белой бородой и белым листом бумаги в папке,— и светится благожеланием.

Скамейки той давно нет, елочка справа выросла, а характерные изгибы берез вроде бы и сейчас, почти через 30 лет, такие же и на том же месте. Одну из них кто-то спилил. Мысленно обозначаешь в запутанности леса края композиции и поражаешься, как можно было решиться организовать эту кашу случайностей. Фрагмент лесной чащи, ничем, кажется, не отличающейся от других (во все стороны), превращен его искусством в пространственно-временной, тонко и мощно сгармонизированный хорал — гимн мудрой и вечной красоте Природы.

В гравюре есть цвет, запах, прохлада тени, слепящая яркость солнечных бликов, звон комаров и щебет птиц, ветер в кронах и застойная духота внизу — и в то же время борьба и согласие черного и белого, трепет и темп созидания цельности.

На этой скамеечке сидели десятки людей, блаженно отдыхали взглядом на зелени листвы, облачках в просветах веток, и он сидел, как и все,— но видел иное, изучал, мысленно складывал будущее здание своей гравюры и находил в общем хаосе и гармонии сущего — свою, вечную гармонию.

Один оттиск этой гравюры Владимир Андреевич с соответствующей надписью подарил мне на именины, на день Владимира, 28 июля.

Этот день им всегда праздновался широко, и к Фаворским приезжало много народу.

И в нашем семействе Владимиров всегда было много — до семи,— и к нам находило и наезжало. Молодежь шашлычила у реки, играли в футбол — самоотверженно стоял в воротах Иван Бруни, неистово носился по полю Евгений Монин, сметая все на пути, шел на ворота Илларион Голицын. А к ночи приходили к костру Фаворские.

Владимир Андреевич торжественно светился в темноте отсветом пламени, восседая в вынесенном кресле-коляске, и огоньки от костра роились у него над головой. Дочь Маша своим серебряным голосом пела звонкие и тягучие русские песни.

А обычно вечерами слушали у него Баха. Или пластинку с голосами птиц, записанную, кстати, в окрестных лесах сотрудниками биостанции МГУ, по-соседству. И на ночь — обязательная прогулка «на закат».

И днем мимо теннисного корта, где я проводил большую часть своей тогдашней жизни, шествовал он, светясь белым, в окружении дам и несомых, влекомых, шныряющих вокруг малышей, через поле в лес — по грибы и ягоды.

Тогда же он делал «Маленькие трагедии». Глаза для Моцарта Владимир Андреевич нашел у моей кузины Лизы — она музыкант — выпуклые, светлые, «со слезой» — и внимательно рисовал их с натуры.

Постепенно прогулки Владимиру Андреевичу становились труднее, потом и совсем прекратились. Зять, скульптор Дмитрий Шаховской, соорудил ему на участке перильца, вроде загончика, и Владимир Андреевич ходил по ним через силу. В следующее лето его уже вывозили в коляске. И обязательно в конце дня на открытое место — «на закат». И я помню его темный и недвижимый силуэт, опаленный заходящим солнцем спереди, на фоне золотистого неба, и уже темные тени бегут к нему по земле...

И. Г. Коровай

Зимой 1953/54 года Владимир Андреевич Фаворский занимался со мной рисунком. Смешно сказать — он готовил меня в институт! Рассматривая свои тогдашние рисунки, я вижу теперь, что он разработал для этого случая специальную программу. Конечно, я помню далеко не все, но, может быть, как раз и интересно, что понимал и запомнил начинающий ученик, т. е. что оказалось наиболее действенным. Я стараюсь вспомнить и сохранить тогдашнее восприятие того, что говорил Владимир Андреевич, не заменяя его позднейшим. Но, с другой стороны, только теперь мне стало ясно существование программы, только теперь я увидела ее дальновидность и, я бы сказала, снисходительность. Она учитывала и беспомощность начинающего, и требования, предъявляемые тогда к рисованию вообще (признавалось только тоновое светотеневое рисование без штрихов и линий), и специфику предстоящих мне экзаменов. Об этой программе, как я ее понимаю, я и хочу рассказать. Речь пойдет именно о программе, о том, каким путем Владимир Андреевич подводил ученика к сложным понятиям, а не о самих этих понятиях, достаточно полно изложенных в его теоретических работах.

К нашим занятиям я пришла, не имея специальной подготовки, но с некоторым опытом. Рисовала я с раннего детства и потом, почти живя в семье Фаворских, часто принимала участие в совместном рисовании, но большей частью в качестве модели. После свободного детского рисования по воображению натура сбивала меня с толку. Я или бессмысленно, но с упоением тушевала (сознавая, впрочем, что делаю что-то не то), или оставляла это

занятие совсем. Первый серьезный разговор об искусстве **со мной** (а не **при мне**, как бывало раньше) произошел как раз не по поводу рисования. Пятнадцати лет, пораженная вдруг красотой окружающего мира, я начала писать стихи. Владимир Андреевич меня в этом поощрял. Ему, конечно, нравились не стихи, а то, что девчонка что-то вокруг себя видит и пытается выразить. Приведу здесь несколько строф, чтобы было понятнее дальнейшее:

Лето

Не тропики, не Сахара,
Не пески Аравийских пустынь,
Над Москвой, изнемогшей от жара,
Полиняла небесная синь...

(Далее следует описание «асфальтово-каменного пекла», где все изнемогают в тщетном ожидании дождя.)

Но голубой автомобиль,
Воды и неба брат,
Одет в сверкающую пыль,
Как горный водопад.
Он распустил, как два крыла,
Две мощные струи,
И будто бы гроза прошла —
Везде текут ручьи.
И приобрел асфальт тупой
И глубину и цвет,
Там люди движутся толпой,
Сверкает солнца свет. (И т. д.)

Одна знакомая дама, прочтя эти бесхитростные описания, посоветовала мне влюбиться. «Тогда,— сказала она,— ты будешь выражать себя, свои чувства, свою душу... Это будет прекрасно!» Владимир Андреевич был очень недоволен. «Что важнее и интереснее — ты, со своими переживаниями, или весь окружающий мир? Что значит «выражать себя»? Если человек самостоятельно и не предвзято видит и изображает натуру — его личность в этом и выразится, и он ни на кого не будет похож. А заниматься тем, чтобы «выражать себя»,— все равно что болтать о своих чувствах, вместо того, чтобы действовать». (Этот эпизод характерен для взаимоотношений Владимира Андреевича с окружающими. Он вообще был человек мягкий в обращении, часто шутил, принимал участие в играх и забавах, но в любую минуту из-за любого пустяка мог возникнуть серьезный разговор, касающийся самых важных проблем.)

Еще хочу рассказать, как Владимир Андреевич относился к вопросу выбора профессии. Вопрос этот сложен и теперь, но для нас он стоял острее, чем для нынешней сравнительно обеспеченной молодежи. Это был вопрос отношения к жизни и к ее ценностям.

Путь художника всегда труден. Но тогда, на рубеже 40-х и 50-х годов, он был сопряжен с настоящей нуждой и всеобщим непониманием.

Сколько претерпел на этом пути сам Фаворский — говорить не приходится. Это — уже История. Но всякий раз, когда ставился вопрос, стоит ли в такое время пытаться стать художником, Владимир Андреевич повторял свою любимую притчу, как он был гимназистом, всю неделю учился, а по воскресеньям — рисовал. «А у художника каждый день — воскресенье!»

И еще он настаивал на поступлении в художественный институт. Хотя занятия вне института могли дать в художественном отношении гораздо больше, он считал, что психологически это калечит человека. Надо работать среди людей, иметь товарищей и получать необходимую закалку. (А самого его к этому времени выгнали из МИПИДИ за космополитизм.)

Так вопрос был решен, и Владимир Андреевич начал готовить меня в Полиграфический институт. На экзаменах надо было нарисовать гипсовую голову, композицию на заданную тему и что-то шрифтовое, кажется, титульный лист. Повторяю, изображение могло быть только тоновым, хорошо оттушеванным, похожим по возможности на фотографию.

Первое задание было ошеломляющим. Владимир Андреевич подвел меня к пианино, на котором стояло много разных предметов. Помню довольно высокую вазу, подсвечник, стакан с кистями... В общем, много вертикалей, предметы стоят в ряд, не закрывая друг друга, что-то вроде частокола. Посадил меня Владимир Андреевич прямо против этого ряда, довольно близко, смотреть пришлось немного снизу, и сказал: «Рисуй». (Кстати, в течение всего курса место рисующего и формат бумаги определял он сам.) Объяснял он в этот первый раз мало, только сказал, чтобы я постаралась увидеть одновременно два крайних предмета, а остальные поместила бы между ними, а не рисовала бы подряд — один, другой, третий и т. д. О промежутках между предметами как об элементе композиции он тогда не говорил, но сказал, видимо, применяясь к моему уровню, что по величине и форме промежутков можно проверять правильность нарисованного, и таким образом обратил мое внимание на рисунок фона между предметами, научил об этих «пустых местах» помнить. (Кстати, он рекомендовал еще такой способ проверки: продлить мысленно линию, в которой сомневаешься, и посмотреть, куда она упрется, какие части других предметов заденет. А измерение карандашом или отвесом в вытянутой руке, зажмурив глаза, считал недопустимым и смешным — закрывать глаза, когда смотришь на натуру! Он настойчиво обращал внимание рисующего на бинокулярность и считал это одним из средств изображения времени.)

Следующие постановки оказались совершенно другими: натюрморты, очень тщательно поставленные, и сами по себе — произведения искусства. И в тоновом, и в пространственном отношении они строились сложно, но четко и ясно. Они были очень красивы и интересны по сюжету: казалось, что у предметов существуют какие-то свои взаимоотношения, как бывает в детской игре, и это помогло видеть их все время вместе. Восторг перед такой натурой не проходил в течение всего рисования, а оно было длительным и многодельным.

Натюрморты наши напоминали натюрморты Шардена, которого Владимир Андреевич очень любил. Та же сложность и чет-

кость, та же тонкая модуляция тоновых отношений и та же сдержанность. Стояли они на деревянном неполированном столе, предметы были сравнительно невелики и соответствовали друг другу по масштабу. Это были обычно старые книги, деревянные (нераскрашенные) скульптуры или игрушки, белая ткань, фигурки из необожженной глины, металлический стаканчик с кистями, иногда гипсовая головка и бронзовая статуэтка. Я перечисляю предметы, чтобы можно было представить их тональные отношения: гипс, белая ткань, открытая книга — с одной стороны, бронза, тени на деревянном столе, темное окно вдали — с другой. Между этими темными и светлыми ударами — сложная игра промежуточных тонов: дерево, глина, металл, старая кожа переплетов. Целый оркестр!

Пассивному тушеванию здесь как-то не было места; даже если по слабости воткнешься в отдельный предмет, он оказывается так значителен в общей композиции постановки, что ты и помимо своей воли продолжаешь компоновать, и это возвращает тебя к активному состоянию. В самой постановке был заключен ответ на поставленные задачи, решение как бы подавалось «на блюдечке». Поэтому то́, что говорил Владимир Андреевич, не казалось таким уж непостижимым — все можно было увидеть своими глазами. Он как бы вел тебя за руку.

Владимир Андреевич очень любил натюрморты. Ему нравилось немецкое название «stilleben» — тихая жизнь. И прежде, чем мне приступить к рисованию, он рассказывал о данном натюрморте, старался, чтобы я увидела и осознала эту тихую, но напряженную жизнь взаимосвязанных предметов. Он обращал мое внимание на движение, где́ оно быстрей, где́ медленней, советовал искать параллельности, уважать вертикали как некие струны, между которыми снуют другие направления,— словом, подводил меня к понятию ритма.

Но не это было основным, это как бы служило украшением задачи, а задача была — овладение пространством. Владимир Андреевич предлагал мне выбрать главный план и подчинить ему остальные. И проследить, что́ меняется с переменой главного плана, т. е. в зависимости оттого, куда смотришь. И этим, в сущности, мы занимались все время. (Как это ни странно, в пример он часто приводил Буше, считая, что у него предметы, лежащие как бы на авансцене, очень хорошо связаны с главным планом и меняются, подчиняясь ему. И еще Владимиру Андреевичу нравилось, что такие страстные сцены Буше пишет такими холодными цветами.)

Через некоторое время мы перешли к интерьеру. После игрушечных мизансцен натюрмортов — большая мастерская — целый мир, и ты в нем! Там были и скульптуры, и шкафы и кресла, и велосипед, и деревянный конь — все окружало рисующего. Рисовали днем, свет был мягкий, зимний. Очень было красиво.

Пространство стало совсем другое, и здесь я лучше поняла и «широкое смотрение» (как еще смотреть на предметы, тебя окружающие, а не стоящие перед тобой?), и движение планами «от двух точек к третьей», и, главное, возвращение заднего плана, движение его навстречу зрителю. Владимир Андреевич показал мне на натуре, как пространство за предметом, на который смот-

ришь, изгибается чашей: за предметом — глубина, а чем дальше от него, тем глубина площе, где-то задний план может лечь на изобразительную поверхность. Здесь вспоминался художник Гюбер Робер. Владимир Андреевич очень любил его за это возвращение заднего плана и впоследствии, когда мы вместе ходили в Музей изобразительных искусств, всегда им любовался.

Рисовать интерьеры мне очень нравилось — это движение в глубину, с опорой последовательно на разные точки, эти пропуски и возвращения, эта борьба с планом более близким, чем первый, это упоительное овладение таким сложным миром!

Помню, как Владимир Андреевич сказал: «Глаз человека — не фотообъектив, который видит расплывчато то, что у него не в фокусе. Мы видим ясно, да еще двумя глазами, можем ими двигать и все рассмотреть. Надо только научиться смотреть организованно».

Затем последовала серия других натюрмортов, основными компонентами их были гипсы: голова Гаттамелаты, торс Венеры, античный рельеф, белая ткань — словом, белое на белом. И предметы все крупные. Пространство теперь ограничивалось: у постановки обязательно была задняя стенка — рельеф, или ткань, или даже просто стена с батареей отопления. (Батареи у нас висели высоко и прекрасно входили в композицию своими вертикалями, прямо как орга́н.) Пространство постановки строилось от этой стенки на нас.

А предыдущие натюрморты не имели ничего, ограничивающего пространство, они просто стояли кучкой на столе, и сзади было еще много этого же стола, и где-то вдали подоконник и окно, которые тоже входили в композицию. Это комнатное пространство казалось целым миром, стол иногда бывал пустыней, в которой живут и действуют персонажи натюрморта, «stilleben».

Владимиру Андреевичу очень не нравилось, что мне предстоит рисовать гипсовую голову без связи с окружающим. (Таково было задание на экзаменах.) Он ставил ее в окружении других предметов, помещал в разные ситуации. Я думала, что цель этих постановок как раз и была приучить меня к рисованию головы, не пугая унылым ее одиночеством на листе бумаги. Но теперь я вижу, что он провел меня через основные способы построения пространственного рельефа: дорический, византийский и ионический.

Уже тогда он рассказывал о внешних и внутренних контурах рублевской Троицы. Это было не очень-то понятно, но заставляло делать попытки как-то связывать разные линии рисунка. Так что польза была и от непонятного.

Может создаться впечатление, что мы работали очень спокойно, методически переходя от темы к теме. На самом деле переходы эти были ошеломляющими. Сидишь себе, рисуешь натюрморт, кажется, что чему-то научился, к чему-то начинаешь привыкать — и вдруг — бац! — интерьер, со всеми своими сложностями. Привычка — этот враг непосредственного восприятия — летит к чертям! Или же во время рисования вышеописанных натюрмортов, где сзади стенка, предметы более или менее обращены к зрителю,— вдруг сажают тебя сбоку, получается страшный ракурс — край стола, который обычно был почти параллелен изобразительной поверхности, уходит куда-то в бесконечную глубину, от

рельефа осталась одна толщина, Гаттамелата повернулся в профиль и смотреть на тебя не хочет. Поди-ка нарисуй все это! Жизнь была сложна, но прекрасна.

Среди этих событий рисовали мы раза два или три собственно голову, как потребуется на экзаменах. Утешением служило то, что уж очень хорошая скульптура Донателло. К этому времени мой глаз уже несколько развился, и я могла почувствовать в отдельно взятой скульптуре ее собственное пространство. (Надо оговориться, что, когда я пишу, что что-то поняла, это отнюдь не значит, что я научилась свое понимание реализовать в рисунке. Между головой и рукой рисующего — увы! — все знают, какая труднопроходимая пропасть.)

При рисовании головы Владимир Андреевич не признавал так называемых «вспомогательных» линий, рисовать надо было только то, что видишь. Рисовать контуры, а потом затушевывать он тоже не позволял. Надо было сразу давать ощущение объема, массы. Для этого тогда можно было пользоваться только светотенью, слегка затушевывая темные места, и полученный таким образом объем, очень приблизительный вначале, постепенно уточнять. Было похоже, что лепишь.

Владимир Андреевич призывал меня радоваться тому, что человек симметричен. Он говорил, что, во-первых, это дает возможность одинаковые формы видеть с разных точек зрения, а во-вторых, находить в массе точки, соответствующие контуру, и таким образом прослеживать повороты формы. Например, контур обрисовывает линию лба — ты смотришь, где это место на лбу с другой стороны, отсюда эта форма поворачивается. Или скула, или щека. (Это все, конечно, при промежуточных поворотах — не фас и не профиль.)

В конце года вместе рисовали обнаженную модель. (После гипсов мне было очень чудно, что живая.) Постановки были довольно простые, без окружения. Помню разговор о контуре — относится ли он к фигуре или к фону. Впрочем, этот вопрос мог возникнуть и раньше, при рисовании головы. В общем, требования были те же: объем, повороты формы.

Занимались мы и живописью. Натюрморты тоже были сложные и опять напоминали Шардена. Владимир Андреевич все время подчеркивал, что он не живописец и учить этому не умеет. Рассказывал о полутоне и блике, что он может лежать сверху полутона, как у Рубенса, или возникать из-под полутона, как у Шардена. Собственно о цвете мне запомнилось только, что может лежать на предмете или отделяться от него. В пример приводился Пуссен.

Как это ни странно, мы не занимались «композицией на заданную тему» (экзаменационное задание). Иногда Владимир Андреевич говорил, что надо было мне поупражняться, но заданий не давал. Видимо, то, что я была тогда в состоянии понять в композиции, я получала на уроках рисования с натуры.

Я поступила тогда в институт, и много всего произошло потом, и много еще было у нас с Владимиром Андреевичем разговоров и занятий, и много всего удалось повидать и понять с тех пор, но именно тогда я получила главное: любовь к натуре — и поняла,

что художественное видение ее достигается осознанным волевым усилием.

И еще: специально об этом не говоря, Владимир Андреевич сумел мне внушить, что все, что мы видим и рисуем,— частица мироздания и цельность, к которой мы стремимся, рисуя, есть отражение общей гармонии мира.

Э. В. Булатов

Два человека оказали решающее воздействие на формирование моего профессионального, да и просто человеческого сознания: Роберт Рафаилович Фальк и Владимир Андреевич Фаворский.

О Фальке я никак не решусь написать. Но это тот долг памяти, который непременно должен быть оплачен.

А сейчас речь о том, чем я обязан Фаворскому.

Прежде всего тем, что он научил думать. Думать и понимать. Я имею в виду, конечно, не бытовое, так сказать, общечеловеческое думание, а именно профессиональное, т. е. сознательное отношение к своему делу. Это не столько даже само понимание, сколько стремление к пониманию, потребность ясности.

На этом пути сознавания, в сущности, осознания себя, мне видятся три стороны, может быть, три ступени понимания: понимание искусства как целого, понимание своего места в этом целом и понимание своей профессиональной ответственности.

Вот об этих трех уроках, преподанных Владимиром Андреевичем Фаворским, я и постараюсь рассказать.

Когда мы с Олегом Васильевым пришли к Владимиру Андреевичу впервые, мы были в отчаянии и смятении. Мы тогда кончали Суриковский институт и ясно понимали только, что нас учили не тому и не так, и все наше умение и знание ничего не стоят, а что есть настоящее великое искусство, но оно от нас за семью печатями, и мы даже смутно не представляем, как к нему подступиться.

Мы знали, что есть живые жрецы этого священного искусства. Ими были три Ф — Фальк, Фаворский и Фонвизин. И мы шли к ним и спрашивали. Нам просто деться больше некуда было. Тут уж не до самолюбия, не до вежливости было, и дураками выглядеть не боялись, вопрос шел, в сущности, о жизни.

Так мы попали к Фаворскому.

Результат первого же разговора был ошеломляющим. Оказалось, что искусство можно понимать.

До сих пор всегда выходило, что искусство можно только чувствовать.

Если ты чего-то не понимал и пытался спросить, то неминуемо оказывался в положении бездарности, т. е. изгнанного из храма прекрасного, куда тебе хода нет, потому что ты «не чувствуешь». Ну, а если ты все же настырно приступал со своими глупыми вопросами, как киплинговский любопытный слоненок, то ответа было, в сущности, два.

Либо это был чисто прагматический совет, вроде того, что поищи, какую краску с какой смешать и какую добавить, плюс какой-нибудь анекдот о Чистякове, либо, если художник был о себе более серьезного мнения, он говорил о ритмах, которые надо

чувствовать, и тогда руки совсем опускались, потому что становилось ясно, что хода к этой тайне нет. Вот он посвящен в это тайное знание, я нет, и ничего тут не поделаешь.

И вдруг оказалось, что все можно понять, все можно узнать. Надо только спросить. Но надо уметь спросить. Потому что Владимир Андреевич всегда отвечает на любой твой вопрос и со всей серьезностью отвечает на самый глупый твой вопрос, но никогда не скажет больше, чем ты сможешь спросить.

А этому уже можно было научиться, потому что, усвоив ответ на первый вопрос, ты уже был в состоянии задать следующий. Как бы с высоты ответа открывалось новое пространство, и ты естественно спрашивал:

«А что там?»

Ответы всегда были результатом неторопливых рассуждений, целой цепочки рассуждений. И вот что интересно: эти результаты, выводы были сразу же бесспорными для нас при всей их неожиданности, настолько они были яркими и красивыми, а вот сам ход рассуждения казался часто темным и непонятным. Правда, самого вывода это под сомнение не ставило, его истинность была очевидна из-за его яркости. Он сразу высвечивал что-то в нашей душевной темноте.

А о ходе рассуждения можно было переспросить и еще раз переспросить, и каждое звено в этой цепи рассуждений терпеливо доводилось до нашего ума, и тогда вся конструкция оказывалась легкой и удивительно ясной, такой же красивой, как венчающий ее результат. Темными-то были наши головы, а не рассуждения Владимира Андреевича.

Казалось, он мог все объяснить о себе: зачем и как он сделал то-то и то-то. (Правда, он сразу сказал: «Когда я работаю, то не знаю, почему делаю так, а не иначе, это потом я могу все объяснить». Но тогда, на первых порах, поразило не это, а именно то, что можно объяснить все.)

Точно так же он мог объяснить, как казалось тогда, все обо всех самых великих художниках самых разных эпох. И все становилось просто и наглядно. Как будто он был в их шкуре.

Конечно, особую неотразимость этим рассуждениям придавало обаяние личности самого Владимира Андреевича.

Казалось, что его удивительно внимательное, серьезное и доброжелательное отношение к собеседнику ничем нельзя поколебать. Он не раздражался на самый дурацкий вопрос.

Представляю, сколько глупостей мы тогда ему наговорили! И как серьезно он отвечал на каждую.

И как-то так выходило, что мы сами понимали, что сказали глупость, а он вроде бы ни при чем тут.

Как легко было ему посмеяться над нами! (Да и как было удержаться?)

И мы бы ушли, сгорая от стыда.

А так мы уходили, как на крыльях улетали, я до сих пор помню это счастье восторга. Еще бы, ведь нам начинала открываться та самая священная тайна, о которой мы мечтали, и мы ощущали себя входящими в храм прекрасного.

Искусство стало открывать нам свои тайны. В сложной, непостижимой путанице стали вырисовываться закономерности, и мы

уже сами начали разбираться в том, как построена та или иная картина. Помню, как мы в Третьяковке разбирали, как построены иконы, и они впервые нам отвечали.

Наши головы начали работать.

Убежден, что отношение Владимира Андреевича к нам не было особым, специальным отношением. Он наверняка ко всем без исключения относился с тем же вниманием, доброжелательством и бесконечным терпением. Неторопливость его рассуждений говорила о том, что он не торопится и тебя не торопит, и это снимало напряжение, освобождало от скованности.

И потом, как осторожно он выкладывал свои знания, понимая, что их громада может просто раздавить нас. Потому он и отвечал ровно столько, сколько было спрошено. Но зато всегда оставался запас прочности. Всегда была твердая уверенность, что, как бы ты глубоко ни копнул, всего не выспросишь, до дна не докопаешься.

И никогда ничего внешнего, никакой заботы о внешнем впечатлении! Впрочем, при такой колоссальной фундаментальности знаний забота о внешнем эффекте просто невозможна, да и смешна.

Сейчас я думаю, что каждое рассуждение Фаворского — это настоящее произведение искусства не в переносном, а в точном смысле этого слова. Действительно, оно всегда обладает яркой образностью, не говоря уже о том, что построено безупречно.

Эта образность мышления Фаворского всегда поражала меня, и, пожалуй, именно она была для меня самым убедительным аргументом.

Взять хотя бы его знаменитое высказывание о деревянной гравюре, которая *помнит* о том, что была деревом.

Здесь на слове «помнит» как будто свет вспыхивает в голове, ослепляет и мгновенно высвечивает то, что было в темной глубине нашего сознания, но забылось, а сейчас вспомнилось, и потому сама мысль бесспорна для нас.

Разве это не поэтическое слово?

Меня его слово и сейчас поражает, а тогда просто опьяняло, как истинная поэзия. Эту поэтическую образность слово Фаворского удивительно просто и естественно соединяло в себе с колоссальной смысловой емкостью. Это придавало ему особую значительность, непререкаемость. Казалось, что из-под этого слова выбраться невозможно. Да и просто нельзя было представить, как с ним можно спорить.

Потом уж я заметил, что вообще слова настоящих философов, как правило, обладают этой двойной природой.

А Фаворский был настоящим философом. Здесь я употребляю слово «философ» не в широком бытовом смысле, как мы часто говорим, имея в виду просто умного человека.

Нет, Фаворский — философ в точном значении этого слова, а его философия — это философия искусства, т. е. это философия, занимающаяся искусством, но одновременно это искусство, занимающееся философией, вернее, рассматривающее себя в зеркале философии. Я ни в коем случае не думаю, что теоретические работы Фаворского имеют прикладное значение и интересны только как размышления замечательного художника.

Глубоко убежден, что значение работ Фаворского-мыслителя не меньше значения работ Фаворского-художника.

Его мысль видится мне таким же прекрасным произведением искусства, как и его гравюра или рисунок.

Должен сказать, что прямого влияния Фаворского как художника я почти на себе не испытывал. Я и работ ему своих не показывал. Это Олег Васильев возил показывать ему свои работы. А я показывал свои Фальку и испытывал на себе сильнейшее влияние фальковской живописи.

А вот что поистине потрясло и буквально перевернуло мою душу, это отношение Фаворского к картине, его понимание картины.

Это место для меня не просто очень важное. Это центральный пункт, основа всей моей самостоятельной работы по сей день, и я должен здесь остановиться подробнее.

До моего знакомства с Владимиром Андреевичем отношение к картине было у меня чисто прагматическим: вот пустое место, где я могу изобразить что угодно, все, что захочу. Надо просто сделать хорошо. Нужную краску на нужное место. А если не выходит, значит, не туда краску положил, или надо фигуру подвинуть, или еще что-нибудь поискать. А почему, отчего, я и не задумывался, просто чтобы было хорошо.

Первое же высказывание Фаворского о том, что картина существует еще до того, как на ней что-либо изображено, меня поразило. Дальше — больше. Оказалось, что природа картины двойная. С одной стороны — это предмет, существующий в ряду других предметов, так же как стол, стул, полка, и в качестве такового может висеть на стене и являться частью комнатного интерьера.

Картина-предмет имеет край (или раму), поверхность, на которую может быть положена краска; это, так сказать, материальная часть картины.

Но одновременно картина является пространством. Как и всякий четырехугольник ограниченной поверхности, она имеет центр, периферию, край, располагающие разной по характеру и по количеству энергией, у нее уже есть свой горизонт и две диагонали, т. е. все пространственные элементы картины. Она содержит в себе пространственные возможности, она располагает своим внутренним пространством.

Поверхность отделяет ее от внешнего мира, и одновременно через поверхность она с тем же внешним миром общается.

Т. е. картина — это живое существо, а вовсе не аморфное поле деятельности. И она совсем не безразлична к тому, что на ней изображается. А художник, работающий с картиной, вовсе не творец, создающий свои законы, а собеседник. Работа с картиной — это диалог, в котором художник задает вопросы, а картина отвечает.

Вот это стало для меня самым важным на всю жизнь.

Во всей бегущей мимо, зыбкой и изменчивой реальности картина оказалась для меня не просто главной, а единственной надежной опорой. Только держась за картину, я могу что-либо понять не только в искусстве, но и в жизни, которая меня окружает и которой я сам живу.

И эту опору дал мне Владимир Андреевич Фаворский.

Конечно, сам Владимир Андреевич больше говорил о гравюре, хотя к картине он, разумеется, тоже относил свои пространственные выкладки, но я-то воспринимал их только по отношению к картине, просто потому, что остальное меня как бы не касалось, а это было именно то, в чем я нуждался прежде всего.

В дальнейшем, в моей многолетней работе над картиной, в раздумьях о ее природе, я не всегда шел за Фаворским. Я даже думаю, что в основном мое развитие шло скорее по принципу отталкивания, чем следования за, но до сих пор ловлю себя на том, что, когда я что-то имею против, я стараюсь доказать это именно Владимиру Андреевичу, и мысленно разговариваю с ним, и обращаюсь именно к нему.

Т. е. я думаю как бы в форме диалога с Владимиром Андреевичем. Эта потребность стала привычкой, которую я даже не замечал, и, только начав писать эти заметки, я сообразил, что она есть, и насколько глубоко она укоренилась в моем сознании. И, видно, уже до конца.

Я хочу закончить этот эпизод анекдотом, рассказанным самим Владимиром Андреевичем. Он иллюстрирует, как мне кажется, разницу между очень распространенным среди художников представлением, что основополагающими элементами искусства являются пятно и линия, и представлением Фаворского об основополагающем значении пространства и предмета.

Дело происходило в студии Юона, где Фаворский занимался в молодости. Он должен был изобразить то ли кувшин, то ли горшок — уж не помню, да и не важно,— стоявший на подоконнике и выглядевший темным силуэтом на фоне окна. Чернота этого кувшина поразила Фаворского как черная дыра в пространстве, т. е. солнечное пространство за окном представилось ему как предмет, в котором кувшин терял свою предметность и оказывался черной дырой, черным пространством.

Когда Владимир Андреевич попытался сказать преподавателю о том, что кувшин — это не предмет, а пространство (представляю, как он был счастлив своим открытием и как ему хотелось им поделиться!), Юон выслушал его совершенно равнодушно и сказал: «А по-моему, это пятно».

Вот понятия пятна как основополагающего Фаворский не признавал. Пятно тоже было либо пространством, либо предметом.

Не помню, когда и при каких обстоятельствах Владимир Андреевич впервые сказал, что белое — это добро, а черное — зло. Не могу сказать также, что это произвело на меня впечатление, подобное его высказыванию о пространстве картины. Нет, сначала было просто недоумение, может быть, даже несколько снисходительное (в молодости вообще готовность к восторженному и абсолютному поклонению как-то странно уживается с самонадеянностью). Тогда эта мысль показалась странной, причудливо-старомодной.

Да оно и понятно. Если природа картины, ее свойства были на оси внимания, в этих проблемах, в самой их постановке была крайняя нужда, и сознание, видимо, было заранее готово принять их, то проблема отношения искусства и этики казалась чем-то

чуждым искусству и интересным разве только философу, может быть, искусствоведу, но уж, во всяком случае, не художнику.

Нам втолковывали, конечно, что искусство должно выражать правильные идеи, утверждающие правильное мировоззрение, но из этого как-то само собой выходило, что искусство с таким же успехом может выражать и неправильные идеи. То есть получалось, что мировоззрение — это нечто внешнее, постороннее по отношению к искусству. А само искусство к нему безразлично и играет прикладную роль, роль наглядной картинки. А могло искусство и вовсе быть безыдейным, как, например, Врубель или «Мир искусства». Оно, конечно, было плохо, но нравилось больше.

Так или иначе, выходило, что искусство к нравственному началу касательства не имеет, и даже непонятно, нуждается ли в нем как во внешней опоре, так что скептическое отношение к этому вопросу было вполне естественным. Но если белое — добро, а черное — зло, значит, искусство оказывается изначально связанным с общефилософской проблемой метафизического постоянства, закрепленности добра и зла.

Значит, профессиональная проблематика не отделяет, а, наоборот, связывает сознание художника с проблематикой общечеловеческой.

И во-вторых, возникает невероятная профессиональная ответственность художника, потому что каждым своим прикосновением к картине он неминуемо касается добра и зла, и от этого никуда не деться, осознанно или неосознанно, он не в силах избежать контакта с этим опасным миром.

Это почти невозможно сразу представить себе, надо привыкать постепенно. А тогда настолько было важно хоть как-то стать на ноги, что эту проблему мы были просто не в состоянии рассмотреть всерьез.

Почему я выбираю тот или иной цвет? Чтобы красиво было, ну характер модели требует, но при чем тут добро и зло? Мы настолько были не готовы, что и вопроса тут не могли задать.

Думаю, потому Владимир Андреевич и не возвращался больше к этому вопросу. Во всяком случае, я не помню разговоров на эту тему.

Событием, которое впервые заставило меня всерьез задуматься над проблемой этического в искусстве, явился один разговор между Владимиром Андреевичем Фаворским и Робертом Рафаиловичем Фальком.

Честно говоря, я хотел написать об этом разговоре в воспоминаниях о Фальке, тем более, что и знаю-то я о нем со слов Ангелины Васильевны Фальк. Но сейчас я подумал, что там я если и повторюсь, то ничего, а тут уж очень будет кстати.

Разговор этот состоялся в мастерской Роберта Рафаиловича, где он показывал свои работы Фаворскому.

Представляю себе, как действовал на Фаворского этот фальковский красочный мир, где цвета настолько перетекают и пронизывают друг друга, что локальный цвет почти исчезает, а тональности сближены настолько, что фактически нет ни черного, ни белого. Картина Фалька — это непрерывность ткани, образ абсолютного единства мира, где все звучит в унисон, и какой бы то ни было контрастности, в сущности, нет места.

Вот это сближение контрастностей, видимо, показалось Владимиру Андреевичу опасным, а сближение тональностей он понял как их смешение.

Наконец он сказал: «Все это, конечно, красиво и гармонично, но вам, наверное, очень трудно жить».

— Почему? — спросил Роберт Рафаилович.

— Потому что вы не знаете, какова основа вашей гармонии, черная или белая.

— Я этого действительно не знаю,— ответил Роберт Рафаилович,— но тяжести не чувствую, ведь я диалектик.

— А я метафизик,— сказал Владимир Андреевич.

Наверное, я неточно передал этот короткий разговор, но уверен, что сути дела не исказил.

Для меня он сыграл очень важную роль. Прежде всего меня поразило, что у Фалька сам вопрос не вызвал недоумения. Он был готов и ответил на том же языке, на котором была поставлена проблема. Эти противоположные люди поняли друг друга. А я не понимал их.

И вот тут я впервые всерьез задумался над этой проблемой.

Сейчас, не касаясь философской стороны этого разговора о метафизическом постоянстве добра и зла, я хотел бы рассмотреть другую его сторону — об ответственности художника. Была ли их позиция в этом вопросе противоположной?

Сейчас, отсюда, мне кажется, что позиция Фалька вовсе не была отказом от этической ответственности.

Здесь скорее другое.

Фальк глубоко верил в свою гармонию и ощущал ее как живую и подлинную. Т. е. он осознавал, что эта гармония не является порождением его художественного произвола, прихоти или вкуса, а содержится в окружающем его мире, и он, художник, лишь извлекает ее оттуда, делает явной.

За эту веру он готов нести ответственность.

Здесь оправданием служит только точность, а виной любая приблизительность.

Другой вины Фальк не признает.

Он отказывается расчленять эту гармонию, чтобы выяснить, насколько она состоит из добра, а насколько из зла. Он знает, что здесь с него не спросится.

Это не отказ от этической позиции, наоборот, это безграничная вера в профессиональную этику, в то, что профессиональная честность есть единственная этическая опора художника.

Думаю, что и Владимир Андреевич окажется на этой же позиции.

Ведь недаром он говорил, что во время работы не знает, почему делает так или иначе и лишь потом может все объяснить.

Значит, сознание включается позднее и играет подсобную роль, а сам момент искусства не подлежит контролю разума. Это чистая интуиция, и здесь художник отвечает только за точность ее реализации, а не за ее характер. Т. е. и тут выходит, что опорой, оправданием художественной деятельности может быть только профессиональная честность, гарантирующая максимально возможную точность реализации интуитивных прозрений.

Что же касается отношений Фаворского и Фалька, то это тема сложная, которая, конечно, не исчерпывается этим коротким разговором.

Достаточно вспомнить записи самого Фаворского о том, как во время войны в Самарканде он увидел свои работы рядом с работами Фалька. Владимир Андреевич писал, что впервые увидел, что такое настоящий цвет, жизнь цвета, и какими крашеными показались ему его собственные акварели.

Это воспоминание говорит само за себя.

А тому, о чем я сейчас собираюсь рассказать, я сам был свидетелем.

К тому же это был единственный случай, когда мне посчастливилось слышать, как Владимир Андреевич спорит публично, так сказать, с трибуны. Это был великолепный образец ораторского искусства Фаворского.

Дело было, если не ошибаюсь, в мае 1958 года. Это был последний год Роберта Рафаиловича и первая после многолетнего перерыва его выставка. Маленькая выставка, всего несколько работ, в маленьком выставочном зале на Жолтовского, тогда это еще был Ермолаевский.

На обсуждении народу набилось битком. В основном были молодые люди. Фальк был болен и прийти не смог. А Фаворский пришел.

Говорили много, сумбурно, я уж не помню сейчас, да и не важно.

Но вот выступил художник, фамилию которого я не запомнил, к сожалению, но речь запомнил хорошо.

Он говорил очень умело, интеллигентно, и даже по-театральному эффектно. И во внешности его было что-то актерское, и красивый громкий голос, и хорошая дикция — все это очень импонировало. Его слушали внимательно, хлопали, смеялись, где надо, в общем, речь его захватила всех.

А смысл речи был в том, что Фальк — художник плохой, в ранних допарижских работах — сухой, в поздних — слащавый, а главное — плоский.

Показывая на портреты и обращая внимание на то, что изображены люди никогда не в интерьере, а всегда на нейтральном фоне, выступавший делал вывод, что Фальк укорачивает пространство потому, что с более сложным пространством ему просто не справиться, таланта не хватает.

Выходило так, что король голый.

Все смеялись, хлопали, а у меня просто сердце упало. Казалось, что все потеряно. Кто ж с таким может поспорить?

И вдруг я увидел, что поднимается Владимир Андреевич.

В зале было много случайных людей, так что Фаворского, тем более в лицо, знали немногие, да к тому же было так шумно, что фамилию, которую назвал председательствующий, было невозможно разобрать, так что изначального уважения, почтения не было у собравшихся. К тому же Владимир Андреевич говорил тихо, и начала его речи я вовсе не расслышал. Честно говоря, я подумал, что ему не справиться, не удержать внимания. Обидно было ужасно.

Но постепенно становилось все тише. И наконец установилась

абсолютная тишина. Не знаю, как это произошло, в чем было дело. Говорил он очень просто, вовсе не по-ораторски, не красноречиво. Легкости никакой не было, слова выговаривались с трудом, но зато как весило каждое слово! Казалось, что и трудность говорения в том, что такое тяжелое слово выговорить все равно, что поднять.

«Легче камень поднять, чем имя твое повторить». Скоро оказалось, что от слов предыдущего оратора ничего не осталось, они просто разлетелись, рассеялись.

А говорил он о том, как Фальк строит пространство своих картин, какое это сложное пространство и как оно точно построено.

В качестве примера он рассматривал картину «Фикус». Эта картина написана, если не ошибаюсь, в Хотьково, и это одна из последних его работ.

Интерьер деревенского дома. На переднем плане — фикус. Он как бы очень близко от зрителя и не весь помещается, а режется краем картины, создавая ощущение тесной деревенской комнаты. За ним окно, а за окном пейзаж: дождливый день, зеленая трава, какие-то строения, какая-то красная стена дома — все очень знакомо, обычно.

Владимир Андреевич неторопливо объяснял, как, попав в картину, движется взгляд зрителя, как, минуя фикус, он направляется к окну, а фикус остается сзади, и мы видим его как бы затылком, по памяти, в то время, как сами находимся у окна и глядим в него.

Это Фаворский называл «пройденным передним планом».

Владимир Андреевич стал объяснять, как трудно так построить пространство картины, чтобы взгляд зрителя мог легко миновать передний план и пройти в глубь картины к среднему, центральному плану, как часто взгляд спотыкается о передний план, выталкивается обратно и, не имея пути, по которому мог бы двигаться в глубь картины, начинает метаться по ее поверхности.

«Покажите мне другого современного художника, который мог бы так же пройти передний план,— сказал Владимир Андреевич,— а вы говорите, „плоский“».

Конечно, его оппонент был просто уничтожен. Он даже не вышел возражать. Да и что тут можно было возразить?

Таков был еще один наглядный урок, преподанный Владимиром Андреевичем Фаворским. Если можно считать, что мы прошли у него курс лекций, то это была лекция на тему «Этика поведения».

А картина Фалька «Фикус» и сейчас одна из моих любимых картин. Конечно, грустно, что нельзя подняться по старой винтовой лестнице на чердак, самому вытащить ее из стеллажа и посмотреть, когда надо, но я и так хорошо ее помню и ясно вижу, а вспоминая о ней, всегда вспоминаю Владимира Андреевича Фаворского.

Так они для меня и оказались вместе, эти замечательные художники, которых я без всякого права, а просто потому, что всем им обязан, считаю своими учителями.

О. В. Васильев

Я не рассчитываю сообщить что-то новое об известном художнике и все же решаюсь писать о том времени, когда ходил к Владимиру Андреевичу Фаворскому «за наукой». По долгу памяти мне хочется рассказать о значении, которое имели эти несколько лет для всей моей последующей жизни.

Мои встречи и беседы с В. А. Фаворским совпали с последними годами обучения и началом самостоятельной работы.

Это был трудный момент глубокого разлада между тем, чему научился, и тем, как воспринимал окружающее.

Об этих моих трудностях не следовало бы и писать, но мне помнится, я не был исключением в своей среде. Какая-то растерянность, необходимость поисков нового пути ощущалась многими.

Я, как говорили тогда, начал экспериментировать, а по сути дела, как слепой, бросаться в разные стороны, стараясь наугад выйти из кризисного состояния.

Знакомство с В. А. Фаворским стало событием в моей жизни.

Мое мировоззрение сформировалось под сильным влиянием Фаворского, ему я обязан фундаментом, на котором стою.

Конечно, для меня никогда не существовал только Фаворский, всегда было и многое другое: Третьяковская галерея и Р. Р. Фальк, влияние среды и близких друзей и т. п.— обычный букет разнообразных действующих начал. Речь сейчас о другом.

Не так давно в Доме художника на Кузнецком, 11, в кинозале состоялся вечер, посвященный живописи М. В. Алпатова.

В своем обращении к собравшимся (его читали, т. к. Михаилу Владимировичу трудно было говорить), как бы оправдываясь в многолетнем увлечении живописью, Михаил Владимирович сказал, что для него важна здесь возможность ощутить себя «тайным соучастником» в искусстве. Это помогает ему соприкоснуться с творчеством, свободнее ориентироваться в нем.

Что-то в этом роде мне бы хотелось сказать о своем отношении к В. А. Фаворскому.

Мне иногда очень не хватает такого вот «тайного соучастия», чтобы «соприкоснуться», «почувствовать» и «сориентироваться», допустим, в таком сложном вопросе, как поведение в искусстве.

В разное время различные аспекты творчества и стороны личности Владимира Андреевича становились объектами моего внимания.

Отдельные слова и выражения Фаворского, казавшиеся раньше непонятными, сказанными просто так, сейчас наполнились смыслом, стали значимыми. Оказывается, я многое запомнил из того, чему раньше не придавал значения.

Более 25 лет продолжается таким образом мое общение с Фаворским. Я оглядываюсь в прошлое, чтобы укрепиться в чем-то своем, сегодняшнем, и мне кажется, что это удается.

Чувство уверенности, которое я черпаю в таком общении, вызывает во мне позиция художника, его точка упора, находящаяся не внутри искусства, а в чем-то гораздо большем — в некотором общем для всех людей внепрофессиональном начале, включающем профессию как часть. Собственно, поэтому В. А. Фаворскому уда-

лось так основательно рассмотреть искусство, как бы с птичьего полета, с расстояния, во всей его цельности — и композиционной и конструктивной. Он ведь видел предмет снаружи — притом, что был внутри.

К В. А. Фаворскому я ходил с Эриком Булатовым и Михаилом Межениновым. Иногда бывал Лев Дурасов, иногда, кажется, Игорь Купряшин. Однажды запомнился Борис Алимов, так как затеял диспут о плоском изображении в иконе. Спора, правда, не получилось. Владимир Андреевич объяснил, что все элементы, которыми оперирует искусство: пятно, линия и т. п.— имеют пространственный характер, и потому о плоском изображении в искусстве, если понимать буквально, говорить не приходится. Случалось, что я приходил один с работами.

Не помню, как мы пришли в первый раз. Никакой рекомендации у нас, кажется, не было. Вероятнее всего, Владимир Андреевич, никому не отказывавший в помощи, с нами поступил так, как считал для себя обязательным, то есть повел такой вот неожиданно образовавшийся семинар.

Мы приходили вечером, смотрели работы и обсуждали возникавшие в процессе просмотра вопросы.

Таким образом был затронут широкий круг тем.

Недавно я прочел стенограмму курса лекций профессора Фаворского по теории композиции 1934 года и с удивлением убедился, что фактически прослушал этот курс за исключением общефилософского аспекта и скрупулезной разработки идеи взаимопроникновения противоположных начал, как необходимого условия рождения искусства, прослушал среди многого другого, о чем говорилось в наших вечерних беседах.

Владимир Андреевич все мог обозначить словом, всему — дать имя. Было удивительно следить, как названная вещь или явление оказывались будто бы вынутыми из мрака неизвестности. Это выглядело очень убедительно, заставляло соглашаться и, главное, понимать многое из того, на что в ином случае не достало бы доброй воли, не хватало бы терпения.

Я не раз слышал шутку, что нужен толковый Фаворско-русский словарь, чтобы понимать сказанное Владимиром Андреевичем. На самом деле беседа с Фаворским не выглядела диалогом «заумного профессора» с «нормальным человеком».

Владимир Андреевич имел обыкновение не говорить больше того, чем его спрашивали. Он считал, что вопрос определяет уровень возможного понимания. Естественно, предполагалось при этом, что всякое понимание потребует определенных усилий со стороны желающего понять. Разница в уровнях мышления обычно бывала так велика, что Владимиру Андреевичу на удавалось сделать свой ответ общедоступным, не пожертвовав его содержательной стороной. Выбирать не приходилось. Оставалось верить, что тот, кому надо, постарается и поймет.

На практике не так уж это оказывалось сложно. В первый же вечер я имел случай прочувствовать описанную ситуацию на себе.

Речь шла о пространстве листа бумаги, о том, что изображение

к краю уплощается в соответствии с тем, как лист опредмечивается и теряет глубину, о том, что на краю движение распределяется по поверхности листа, а в центре оно — перпендикулярно этой поверхности. Владимир Андреевич говорил о «двигательном» и «живописном» пространстве.

Слова были знакомые, но смысл их оставался непонятен.

Язык казался нарочно придуманным, составленным из обычных слов, но употребленных в каком-то не свойственном им значении.

Чтобы пояснить свою мысль, Владимир Андреевич достал две гравюры: «М. В. Юдина исполняет сонату Бетховена № 32» и «Пролетающих птиц», показал, как форма расплющивается к краю и как создается глубина в центре.

Круг понятий, задействованный в языке Фаворского, довольно быстро поддался освоению. Вскоре уже не казалось, что язык произволен, напротив того, стало ясно, что он очень точно фиксирует ситуацию «делания».

Владимир Андреевич обозначает словом то, как предметы открываются ему в процессе работы, как они выглядят с его «места», с его точки зрения. Это — творческий акт, и рожденный в результате язык оказывается произведением, несущим на себе яркий отпечаток личности своего творца.

Я не буду стараться передать сколько-нибудь полно и последовательно теоретические высказывания В. А. Фаворского. Сейчас уже есть на этот счет публикации, а скоро, надеюсь, появятся более основательные. Кроме того, я не вел записей, и мне трудно было бы отделить принадлежащее Владимиру Андреевичу от своей трактовки последнего.

Надо сказать, что вся наша небольшая компания «Фаворских слушателей» была одержима страстью пересказывать друг другу и всем, кто соглашался слушать, «систему Фаворского». Особенно усердствовали в этом смысле мы с Эриком Булатовым и, по-видимому, как раз вследствие этого усилия часто оказывались довольно далеки от первоисточника. Еще при жизни Фаворского со мной произошел случай, заставивший меня быть осторожнее в своих пересказах.

Я познакомился с бывшей ученицей Владимира Андреевича и напросился к ней в гости, чтобы поговорить о ее профессоре. Я собирался приятно и с пользой провести время, а получилось наоборот.

Знакомая пришла в ужас от моего вольного обращения с теоретическими положениями Фаворского. Она сочла меня настолько безнадежным, что почти сразу постаралась изменить тему разговора и все внимание сосредоточила на чае с вареньем.

Я тогда очень на нее рассердился, но виноват был сам: нетерпимость и неумение слушать собеседника оказали мне плохую услугу. Не одна только молодость тому виной, была еще школьная привычка к тотальному мышлению по принципу: «Кто не с нами — тот против нас».

Неудавшаяся беседа послужила основанием для беспокойства. Я постарался сверить содержимое своей головы с живым словом Владимира Андреевича. В результате хотя и не прекратил пересказывать «Фаворского», но с того момента считаю нужным отде-

лять свое понимание предмета от самого предмета. Совсем замолчать я не мог. Разговор на «Фаворскую тему», в конце концов, был формой адаптации к материалу, способом его приятия.

Сильно повлиял на мой образ мышления краткий экскурс в историю искусства, сделанный однажды Владимиром Андреевичем с точки зрения его пространственной теории.

Школы и направления в своих высоких образцах мирно сосуществовали друг с другом: одно не отменяло другое, последняя истина не делала ложью предыдущую. Казалось бы — ничего нового. Все так считали, и я в том числе. И все же как само собой разумеющееся мне представилось необходимым нечто ниспровергнуть, чтобы что-то похвалить. Всякая истина утверждалась в пику чему-то, якобы противоположному. Не так даже важно казалось само утверждение, как то, что этим утверждением в моем представлении отменялось.

По этой схеме выходило, что Суриков отменяет Репина, Коровин — передвижников, импрессионисты — все предыдущее, кубизм — импрессионизм и т. д., по мере моих увлечений.

Из сказанного Владимиром Андреевичем стало ясно, что есть некий объективный критерий оценки, не связанный с «временной» истиной торжествующего мировоззрения, что существует не только правда группы, или правда направления, а еще и правда жизни. Эта последняя включает в себя любую другую правду, если она в самом деле — правда.

Оказалось, бережное отношение к искусству, настоящему и прошлому,— не абстрактное понятие. Оно нужно для выработки взгляда на происходящее сейчас, для трезвой оценки собственной работы, чтобы уметь отличать живое от мертворожденного, как бы красиво или модно оно ни выглядело.

Пространственный анализ позволял выйти из круга вкусовых, субъективных оценок, предлагал взамен критерий качества в соответствии с пространственной состоятельностью работы, наличием места для всего изображенного.

Другой памятный мне разговор произошел после обычного просмотра и разбора работ. Мы тогда занимались иллюстрациями к «Маленьким трагедиям» А. С. Пушкина.

На титульном листе изображены черные ветки кипариса и светлые — лавра. Черные могут быть прочтены как предмет и как пространство, объяснял Владимир Андреевич, в зависимости от того, на что будем смотреть, на кипарис или на лавр. Светлый лавр также может быть тем и другим в соответствии с направлением нашего внимания.

Черному и белому в искусстве в действительном мире соответствуют зло и добро.

Аналогичные суждения я позже встретил в книжке о китайской живописи — «Сад с горчичное зерно».

Тема была давно исчерпана, и Владимир Андреевич, между прочим, заметил, что, когда работа сделана, он все может объяснить, а во время работы приходится многое делать интуитивно, по внезапно возникающему необъяснимому побуждению.

«Наши теории, конструкции,— примерно так говорил он,—

и прочее не имеют самостоятельного значения. Они не более чем приспособления, чтобы мы могли подойти и соприкоснуться с чем-то таким, что находится по ту сторону теории, что является предметом нашего поиска, самим зерном, живым пульсом искусства.

Мне вот приходится много выстраивать предварительно, чтобы работа начала делаться, но есть артистические натуры, как бы никогда не покидающие той предельной черты, откуда весь мир оказывается открытым для творчества, легким для обозрения, естественно слагающимся в форму высказывания.

Таковы, например, Ефимов или Кравченко».

Я тогда увлекался гравюрами Кравченко и попросил сказать о них подробнее.

Насколько могу судить, Владимир Андреевич не любил давать отрицательных оценок. Посещая выставки, он искал и умел находить во всем что-то хорошее.

Отзыв Фаворского о гравюрах Кравченко меня удивил.

Начав с комплиментов в адрес таланта Кравченко, определив его как замечательного рисовальщика, Владимир Андреевич сказал далее, что как раз в гравюре Алексей Ильич наименее состоятелен.

Не помню, какие объяснения последовали вслед за этим, но, думаю, их не трудно представить себе, зная отношение Фаворского к материалу. Попробую предложить примерную реконструкцию такого объяснения, разумеется, со всеми возможными оговорками.

1. Произведение должно хранить память о материале, т. е. исходный материал должен прочитываться в произведении примерно в той степени, как в начале художнику видится произведение в не тронутом еще его рукой материале.

2. Момент материала, таким образом, не прихоть художника. Материал является уже сам как бы некоторой формой.

3. Неверно, как это часто делают, противополагать содержание форме.

4. Правильнее противопоставлять содержание материалу.

5. Встреча содержания с материалом есть в определенной степени встреча формы с формой.

6. Из проникновения этих двух форм получается произведение искусства...

А. И. Кравченко, занимаясь ксилографией, отчасти игнорировал природу материала, по прихоти артиста не всегда сохранял в своих произведениях память о доске, лишая тем самым оттиск естественного лежания на листе.

Это или что-то подобное, я полагаю, могло быть тогда сказано Владимиром Андреевичем.

Я не могу закончить свои записки, оставив без внимания пространство, в котором жил Фаворский.

В ряду впечатлений, полученных мной в то достопамятное время, это занимает далеко не последнее место, и, хотя лишено той четкости, которая присутствует во всем, что касается «Фаворской науки», мне оно дорого, помимо прочего, тем, что содер-

жит улыбку ушедшего времени, и я не хочу лишать себя радости немного оживить ее на этих страницах.

Ситуация и люди всплывают в моей памяти, как персонажи в мультфильме «Ежик в тумане»: пугающе ярко, причудливо, как бы на переднем плане, или — расплывчато, будто бы нарисованные на заднике, как-то между прочим. Таков, например, Лев Ричардович Мюльгаупт, такова же вся половина Ефимова. Я сейчас жалею об этом. Там определенно было очень интересно, но внимание не задерживалось на Ефимове, будто бы он был, действительно, всего лишь рисунком Фаворского, но выполненным как-то иначе и потому не удержавшимся в ряду, выпавшим из сферы внимания.

И вот еще: все, что помнится, никак не выстраивается в цепь последовательных событий. Каждое возникает вдруг, оттесняя предыдущее. Все сосредотачивается в одном мгновении без начала и конца, существует в том времени сразу и всегда.

Мне помнится «дом на краю» среди деревьев, то ли крепость, то ли храм. За домом пустота, мрак и безвремение.

Церкви и крепости обычно — пусты, полуразрушены и охраняются государством. Дом — населен, живет напряженной художественной жизнью и может, видимо, сам постоять за себя.

Дом стоит недалеко от шоссе Энтузиастов (бывшая Владимирка).

Владимир Андреевич построил его, кажется, перед войной совместно со скульптором Ефимовым.

На улице холодно, метет. В доме — свет и тепло.

Нас, пришедших,— небольшая группа, человека два или три.

У меня в памяти прочно запечатлен этот диккенсовский контраст между непогодой снаружи и светлым теплом внутри. Возможно, что и деревья скрипели, и ветер выл в трубе, и несуществующий ставень тяжело раскачивался на проржавевших петлях. Все было самым наиромантическим образом, главное — внимание и понимание. Так на самом деле не бывает, только у Диккенса в романах, когда в хорошем месте соберутся хорошие люди.

После беседы с Владимиром Андреевичем мы идем к Жилинским, куда-то поднимаемся. Дом, как дерево, кажется многоярусным. В каждой нише своя жизнь, но корень — один. Внизу — мастерская со станками и Львом Ричардовичем Мюльгауптом, помогающим Владимиру Андреевичу печатать. Жилые комнаты — вверху. Вверху же и Жилинские. Еще выше, наверное, на чердаке, помню, дверь открылась, и в черном квадрате, как экзотическая бабочка, сверкая красками, возникала художница Бажбеук, так нам отрекомендовала это видение Нина Жилинская.

«Лавиния,— назвалась, в свою очередь, вошедшая и далее: — Там у меня Суханка живет». Движением темной руки в кольцах пригласила войти в черноту. От священного трепета, а отчасти и от царившего в комнате полумрака я почти ничего не рассмотрел. Помнится смутная фигура на диване и большие, кажется, солдатские, ботинки (сейчас бы я сказал — турботинки).

Справка:

для бывших учеников Московской средней художественной школы, моих сверстников, Суханов принадлежал к плеяде «туманных гениев», окончивших школу задолго до нас, учившихся, воз-

можно, еще во время войны и оставивших нам в наследство легенду о себе и прекрасную живопись в методическом фонде.

Переходы из помещения в помещение казались мне особенностью места, спецификой того пространства, где живет Владимир Андреевич.

Несмотря на единый стержень, различные пространства не смешивались друг с другом, в каждом шла своя, особенная жизнь.

Д. Жилинский писал удивительную картину. Против всех правил, раздражающе реальную, переполненную дикой радостью молодой жизни, нелепую той нелепостью, которая встречается у здоровых щенков породистых собак.

Голые, незагорелые солдаты, у них только лица и руки были красно-коричневого цвета, гнали в истошно синюю реку огромную черную автомобильную камеру.

Мне картина очень нравилась. Огорчало — одно: моим восторгам мало кто вокруг сочувствовал. Позднее и сам Д. Жилинский не любил вспоминать об этом произведении. На его выставке в Академии художеств этой картины не было.

Картина действительно выглядела протестом против устанавливавшихся, или, точнее, восстанавливавшихся, тогда эстетических норм «хорошего тона» в живописи, но ведь это еще не значило, что она была непременно плоха.

Я остаюсь верен своему давнему впечатлению и убежден, что картина, так ярко запомнившаяся мне, была неподдельно живой.

На всем, что имело для себя прибежище в доме В. А. Фаворского, лежал отпечаток приобщенности к высокому искусству. Самый воздух в доме был пропитан напряженным состоянием художественного «делания».

Керамика Нины Жилинской и квашеная капуста с яблоками собственного производства слились для меня в единый сплав, не в пример более органический, чем живопись Стожарова. Темперамент и талант нашли здесь себе выход в эстетике и в быту.

Однажды Владимир Андреевич повел нашу компанию к Ефимову, где стеклянные рыбы, глиняные антилопы и другие животные создавали свой причудливый мир.

Тогда мне показалось, что дом — не дом, а Ноев ковчег, что звери и люди до времени собрались тут вместе, но близок час, когда они разойдутся и заселят опустевшую землю.

Я вспомнил об этом образе, когда увидел на выставке гравюру И. Голицына «Вспоминая „Пролетающих птиц“ Фаворского».

Рисунки, изображающие близких людей, главным образом двойные портреты, составили, видимо, последнюю большую работу Фаворского. Она была показана на выставке, когда художник уже болел и сам не мог увидеть экспозицию. Владимир Андреевич придавал этой работе большое значение и очень интересовался тем впечатлением, которое она производит. Он говорил, что относительно всего остального у него есть мнение, а вот рисунки — новое, и все, что их касается, ему надо знать.

Еще раньше, когда рисунки делались, Владимир Андреевич говорил о новом для него аспекте проблемы формы в пространстве, имея в виду соединение нескольких фигур в единый силуэт, о человеческом характере, об образе, добавлю здесь от себя,

нашей интеллигенции, в трудное время сохранившей свои идеалы.

Для меня в этих рисунках есть нота, сближающая их с музыкой Д. Шостаковича.

Вот и все.

В дом «на краю» среди деревьев я не хожу. Казалось бы, просто. Мария Владимировна устраивает иногда показы работ, взять и приехать в такой день. Расстояние в километрах невелико, но во времени — более 25 лет. Тут ни метро, ни такси не помогут. Тут только память имеет власть, а с этим видом транспорта я не расстаюсь...

Э. Г. Бабаев

В 1956 году Сергей Петрович Бородин затеял издание альманаха «Самарканд».

Наподобие «Литературной Москвы».

Бородин жил тогда в Ташкенте и писал многотомный исторический роман «Звезды над Самаркандом».

К участию в альманахе он пригласил многих литераторов, в том числе и Евгения Чернявского, переводчика, знатока и любителя изобразительного искусства. Бородин предложил ему заняться собранием рукописей для будущего издания.

Чернявский обошел многих ташкентских литераторов и у каждого нашел что-нибудь подходящее для альманаха.

Побывал он и у меня и выбрал из рукописи моей книги «Кратчайшие пути», которую я тогда собирал, стихотворение о гончарах — «Базар»:

Привезли на машине
Драгоценный товар!

Бородин одобрил выбор Чернявского, и я почувствовал себя автором еще никем не виданного альманаха.

Предполагалось украсить альманах гравюрами Фаворского из его самаркандской серии.

Дать, например, на обложке «Разговор о порохе»!

— Это определило бы не только форму альманаха,— говорил Сергей Петрович,— но и его содержание!

А тут как раз подоспели зимние каникулы (я тогда работал преподавателем в педагогическом институте), и я собрался в Москву.

Сергей Петрович Бородин, узнав о моей поездке, предложил мне посетить Владимира Андреевича Фаворского и попросить у него оттиски гравюр для альманаха «Самарканд».

Чернявский, со своей стороны, снабдил меня адресом Елены Людвиговны Коровай, которая, как он уверял (и оказался прав!), не откажет в содействии такому доброму делу.

С Еленой Людвиговной Коровай я познакомился вскоре после войны, когда она вместе со своей дочерью Ириной, которая тогда была подростком, остановилась на несколько дней в Ташкенте проездом из Самарканда в Москву.

Небольшого роста, в каких-то старинных буклях, Елена Люд-

виговна Коровай, художница и мастер мозаики, держалась независимо, с большим достоинством.

И вместе с тем была очень приветлива.

Фаворский во время войны жил и работал в Самарканде. И там вокруг него, как всюду, где он работал, образовалась целая колония художников.

К ним принадлежала и Елена Людвиговна Коровай.

Она замечательно рассказывала о Фаворском в Самарканде.

Как Владимир Андреевич смотрел на орнаменты Регистана и говорил:

— Контурная речь. Понятно без перевода...

Мне понравилось именно то, что он назвал орнамент «контурной речью».

И так легко было представить себе Фаворского с окладистой бородой и маленькую художницу Коровай перед лицом самаркандских исполинов на площади Регистан.

О Елене Людвиговне с тех самых пор я ничего не слышал, пока не зашла речь об альманахе «Самарканд».

В Москве я остановился на Арбате у своих близких знакомых. И в первый же свободный день отправился в Перово искать Елену Людвиговну.

Но зимний день короток. И пока я добирался до Новогиреевского шоссе, стало смеркаться.

К тому же еще и снег пошел.

Деревянные и каменные ограды казались бесконечными, кое-где сугробы доставали до крыши, и я никак не мог отыскать тот дом, в котором жил Фаворский.

И вдруг прямо под ноги мне съехал с горки на саночках маленький мальчик в заячьей шубке.

— Послушай,— сказал я ему,— ты не знаешь, где тут живет художник Фаворский?

— С бородой? — спросил меня мальчик.

— С бородой!

— Пошли — покажу,— сказал он.

И закинул саночки за плечи.

Оказалось, что дом стоит в глубине двора, в ограде, невидимый с улицы за снегопадом.

— Стучи громче,— сказал мне мой проводник и убежал.

Едва только я протянул руку к двери, как она сама отворилась, и во двор высыпала целая стая собак.

Они окружили меня и устроили в мою честь настоящий концерт, в котором ни один голос не пропадал даром.

Положение мое было безвыходным.

Но в это время на пороге появилась Елена Людвиговна.

Я сразу ее узнал: те же букли, то же достоинство в осанке и та же приветливость в голосе.

Собаки сразу умолкли и разбрелись по двору, утопавшему в снегу.

В тот же вечер я встретился с Владимиром Андреевичем Фаворским в его мастерской.

Мастерская была огромная, с большой русской печью и узкой лесенкой, ведущей на второй этаж.

Горели сильные лампы, и сам художник показался мне каким-то лучезарным.

У Фаворского был корреспондент из «Литературной газеты». Они вместе вычитывали гранки статьи.

На большом столе были разложены крупные папки и листы плотной бумаги.

«Есть слух вообще,— читал Фаворский,— и есть слух музыкальный. Есть зрение вообще, а есть зрение художественное...»

«Вот как надо писать об искусстве!» — подумал я.

Корреспондент ушел, унося с собой подписанную художником статью. У него был вид человека, который исполнил обещанное.

— Ну как там наш Самарканд? — спросил Владимир Андреевич, обращаясь ко мне после ухода корреспондента из «Литературной газеты».

И непонятно было, спрашивает он о Самарканде-городе или об альманахе.

Да это было и не важно.

Само упоминание Самарканда сближало.

Владимир Андреевич раскрыл картонную папку, и я увидел самаркандские гравюры, о которых много слышал...

Караван верблюдов спускается вниз, как по китайскому свитку, а впереди едут красноармеец на лошади и караванщик на ослике.

Гравюра называется «Разговор о порохе».

Вот она, обложка для альманаха «Самарканд»,— лучше не придумаешь.

Какая удача!

Я обещал Владимиру Андреевичу Фаворскому передать все гравюры в собственные руки Бородина и выслать в Москву альманах «Самарканд», как только он выйдет из печати.

На столе в мастерской Владимира Андреевича была раскрыта «Книга про бойца» — «Василий Теркин» Твардовского.

Я спросил, как художник выбирает сцену для иллюстрации среди великого множества других сцен в поэме.

— Это сложно,— ответил Владимир Андреевич.— Следование за сюжетом литературного произведения вносит страшную суету в изобразительный ряд. Все оказывается как бы недостаточно иллюстративным. Надо найти пластическую идею, нечто обобщенное, стоящее как бы над конкретными сценами и характерами. В «Сказке о рыбаке и рыбке» это — море, помутившееся, неспокойное, почерневшее. В «Книге про бойца» — это, может быть, переправа. Не знаю, но, может быть, так. Смотрите, вот тут вначале «Переправа» и в конце — «На Днепре» — тоже переправа. И тут вся война, и жизнь, и смерть. «А ребятам берег правый свесил на воду кусты...»

Так говорил он, держа в руках и перелистывая поэму Твардовского.

— А кроме того,— продолжал Владимир Андреевич,— тут много подробностей: «ружья разные, ремни». «И плывут бойцы куда-то, притаив штыки в тени».

Прочел он и следующую строчку: «И совсем свои ребята».

И замолчал.

Потрескивала печь, огонь из-за черной заслонки бросал тени на пол.

Художник смотрел на занесенное снегом окно.

— Не знаю, получится ли,— сказал он, нахмурившись,— а хотелось бы после «Сонетов Шекспира» сделать эту «Книгу про бойца».

И я так же легко мог представить себе «Книгу про бойца» с рисунками Фаворского, как легко представлял себе альманах «Самарканд» с его иллюстрациями.

Невидимая книга про бойца, книга великой «переправы», книга жизни, смерти и победы была у него в руках.

Вернувшись в Ташкент, я передал Сергею Петровичу Бородину рулон с гравюрами Фаворского.

Было позднее утро. Бородин только что поднялся, всю ночь работал, окончил новую главу романа «Звезды над Самаркандом». Новая глава была переписана без единой помарки в узкий красивый блокнот с серебряной крышкой. Кажется, она называлась «Гонец».

Бородин и Чернявский долго с восхищением рассматривали гравюры.

И решили, что в альманахе необходима вкладка для гравюр. Вкладки такого рода уже стали появляться в столичных журналах.

— Экспозиция! — говорил Чернявский.— Это будет музей в книге — вечная выставка самаркандских гравюр Фаворского.

Вечером я написал письмо Елене Людвиговне и Фаворскому о том, что все-все гравюры переданы в собственные руки главного редактора альманаха «Самарканд».

Конечно, такое дело, как издание нового альманаха, требует времени.

И время шло.

Елена Людвиговна Коровай прекрасно владела пером и старинным искусством дружеской переписки.

Время от времени я получал от нее письма, в которых она рассказывала о Владимире Андреевиче.

Она тогда работала в его мастерской.

«Я работаю на мозаике у Фаворского,— пишет Елена Людвиговна.— Перевод из одного материала в другой, почти соавторство. А может быть, и не почти — так думает Владимир Андреевич. Он единственный из авторов, который работает с нами на материале. А поиски — это Афрасиаб».

Речь шла о знаменитой мозаике «1905 год». Там были крупные портреты — головы демонстрантов со знаменосцем на первом плане.

Елена Людвиговна говорила, что эта работа была для нее «открытием нового мира»:

«Новый мир. Головы Фаворского выразительные сильно. Он говорит: «Я и хотел. Это магический реализм». Он сделал уже шесть голов, а мы — три мозаичистки — по три. Последняя голова Знаменосца за душу хватает. Страшно, что его убьют».

Работа еще продолжалась, а в мастерской уже появились журналисты. «В мастерскую,— рассказывает Елена Людвиговна,— несмотря на то, что считается почти невозможным попасть к Фаворскому, постоянно приходят посетители. Вчера были киносъемщики, «вычистили» все, что было интересного, из мозаичных работ».

Для киносъемщиков многое в мастерской оказалось новым и интересным. «Например, поиски камушка, обработка его молоточком на станочке или машиной с колесом. И многое другое...»

Некоторые подробности работы Фаворского на мозаике к тому же оказались очень кинематографичными. «Понравилось, как Владимир Андреевич смотрит на работу в бинокль в удаляющее стекло, и его засняли в шести, вернее, с шести сторон с биноклем...»

Мне очень нравились письма Елены Людвиговны Коровай. Она была одаренным литератором. В одном из писем сохранился отрывок из ее поэмы «Мансарда», где очень тонко изображен след реактивного самолета в небе над примосковным городом Перово...

Елена Людвиговна была родом из Сибири, откуда она вывезла свое странное отчество. Много лет спустя я прочитал несколько проникновенных строк о ней в книге Леонида Мартынова «Воздушные фрегаты», где она изображена под именем Елены Калач.

Елена Людвиговна рассказывала в письмах о том, что видела из окна своей мансарды.

Тогда строительство новых кварталов только начиналось, но уже неподалеку от красного кирпичного дома, в котором жил Фаворский и где помещалась его мастерская, поднялись первые краны, вестники больших перемен в московском пейзаже.

«А ночи белым-белы,— пишет Елена Людвиговна,— заснуть трудно. Да и хорошо. И стройка неплоха со своими кранами не в небе, а, пожалуй, в общем, в белой ночи»...

«Читаю Хлебникова,— рассказывала она в письме.— Внимательно, внимательно. У нас все его пять книжек... Нашла много, чего не читала вовсе, и то, что раньше не доходило. Когда читаешь его много подряд, привыкаешь, и другие поэты кажутся странными, просто даже для чтения странными».

И чтение Хлебникова оказалось связанным с работой на мозаике: «Стихи, которые можно читать слева направо и справа налево, похожи на орнамент».

Письма Елены Людвиговны очень характерны для общей атмосферы этого удивительного дома в Перово, где поэзия и изобразительное искусство шли рядом.

Наконец работа над мозаикой была окончена.

«Кончили мозаику,— сообщала Елена Людвиговна,— Владимир Андреевич положил последний камушек под глазом Молодого человека, после чего мы выпили шампанского, поднесли Знаменосцу и Лобастенькому, и даже Подкулачнику, побрызгали на всю мозаику».

Люди на мозаике за время общей работы получили свои прозвания — Знаменосец, Молодой человек, Лобастенький...

«Очень светло было в мастерской,— рассказывала Елена Людвиговна о том, как в мастерской Фаворского отмечали окончание работ над мозаикой,— включены были все лампы, а нас всего было семеро. Трое мозаичисток, Ира и Маша с Димой, если не считать 24-х».

24 — это «мозаичные люди».

«Мы тихо пировали,— продолжает Елена Людвиговна,— усталые были, в неубранной мастерской, среди россыпей разноцветных камней, метлахских плиток, смальты и в беспорядке лежащих книг».

Тогда Фаворский раскрыл книгу И. Е. Забелина «Домашняя жизнь русских царей» и стал читать описание осени: «По сребряной земле листное золото, а в листье шелк ал зелен...»

«А мы себе,— пишет Елена Людвиговна,— попивали водочку и посматривали на своих мозаичных людей. Так мы провожали свою пятимесячную работу. Еще ели ал зелен арбуз. Огромный...»

В письмах Елены Людвиговны хорошо передано чувство захватывающего мастерства.

Фаворский не только «рисовал мозаику», строил ее композицию, но и «работал на материале».

Ему, как настоящему мастеру, был важен весь процесс, от первого карандашного эскиза до поисков камушка.

И я вспомнил, как при первом знакомстве Фаворский пожелал узнать, какие мои стихи приняты в альманах «Самарканд».

Я прочитал свой «Базар».

Ему понравилось, потому что, как он сам сказал, работа гончара всегда захватывала его, где бы он ни наблюдал за ней, в мастерской или на восточном базаре.

— И какие это мастера! — сказал Фаворский.— Все делают своими руками. Не то что иные новые керамисты, которые дальше эскиза не идут, глины своими руками не месят!

Смысл мастерства состоит не в том, чтобы создать изящный эскиз, а в том, чтобы размять грубую глину «по своему замыслу».

Так я понял Фаворского.

Сергей Петрович обещал написать письмо Фаворскому.

И я был уверен, что между редактором альманаха «Самарканд» и Фаворским давно уже идет добрая переписка.

И вдруг Елена Людвиговна сообщила, что Владимир Андреевич высказал удивление, что он до сих пор не получил никаких вестей из альманаха «Самарканд», хотя прошло уже довольно много времени.

Был уже 1958 год.

И тут я как раз встретил на почтамте Камила Файзулина, ташкентского корреспондента «Литературной газеты».

— Какой альманах! — воскликнул он, не дослушав моих объяснений.— Что за вздор! И на «Литературную Москву» бумаги не хватило, а ты мне толкуешь про «Самарканд»!

Он был озабочен и недоволен.

— Наобещал,— говорил он про меня в третьем лице,— взял гравюры...

Я работал в педагогическом институте, с литературной жизнью был связан мало, новости доходили до меня с большим опозданием. И ничего не знал о том, что издание альманаха расстроилось.

— Что ж теперь делать? — спросил я.

— Не знаю,— сказал Камил Файзулин,— по-моему, самое лучшее — вернуть гравюры художнику. Я поговорю с Сергеем Петровичем.

Один мудрец сказал, что встреча с великим человеком продолжается дольше, чем мы предполагаем, и налагает на нас невидимые обязательства, о которых мы не подозреваем...

Чернявский сказал:

— Альманах не удался. Это уже давно известно. Я ничего не говорил, потому что не хотел огорчать...

Но мои неисполненные обещания!

Чернявский воспротивился решению вернуть гравюры художнику.

— Что скажут о Ташкенте! — сокрушался Чернявский.— Гравюры были в нашем городе, и их никто, кроме нас, не увидел? Нет, это невозможно. Надо передать их в музей изобразительных искусств. Для постоянной экспозиции!

Он страшно волновался и курил одну сигарету за другой.

— Да,— говорил Чернявский,— издание альманаха «Самарканд» не состоялось, и все рукописи уже возвращены авторам... Вот, кстати, и Ваш «Базар», я давно должен был это сделать.

Теперь мне было ясно, почему Бородин не написал Фаворскому.

Не были возвращены автору лишь переводы народных песен, потому что Чернявский, являясь в наших глазах олицетворением несуществующей редакции альманаха «Самарканд», никому их и не передавал.

Посетовав на превратности литературных судеб, мы с ним вместе отправились в Музей изобразительных искусств.

Там у входа стоял атлант небольшого роста и держал на плечах довольно-таки тяжелый земной шар.

Нас встретил дежурный сотрудник отдела фондов.

Он, по-видимому, недавно бросил курить и поэтому грыз спичку и смотрел на все окружающее саркастично и с сожалением.

— А! — сказал дежурный сотрудник отдела фондов, увидев гравюры Фаворского.— Это формализм. Мы с ним боремся. Где вы это откопали?

На улице мы долго сидели на ступеньках управления железной дороги.

Это управление было расположено как раз напротив Музея изобразительных искусств.

И Чернявский, вообще куривший, как паровоз, дымил особенно густо.

— Идем дальше! — сказал наконец Чернявский.

И мы отправились в журнал «Звезда Востока».

Художник посмотрел на гравюры Фаворского с удивлением и сказал:

— Это же морально устарелая графика! Старый Восток...

Чернявский весь был окутан дымом.

— У нас на носу съезд писателей стран Азии и Африки. А Фаворского это нисколько не волнует...

— Почему вы так думаете? — сказал секретарь редакции Чехановец, внимательно рассматривая гравюры.— По-моему, это не столько старый, сколько вечный Восток...

Художник был карикатурист, носил клетчатую цветную рубашку и со всеми говорил насмешливо.

— Нет ничего вечного,— сказал он.

— Вы так думаете? — возразил Чехановец и принял гравюры Фаворского к печати.

Именно к съезду писателей стран Азии и Африки.

— Только нужна сопровождающая статья,— сказал Чехановец.— Портрет Фаворского...

Мы потолковали о превратностях изобразительного искусства и решили, что портрет Фаворского напишет Елена Людвиговна Коровай.

У нее такое легкое перо.

Она все знает о технике гравюры.

И Самаркандская серия создавалась у нее на глазах.

Чернявский обещал немедленно отправить письмо в Москву.

Теперь, проходя мимо Музея изобразительных искусств, я с сочувствием смотрел на атланта.

Ему тяжело, да.

Что касается меня, то я свой долг исполнил.

Но тут позвонил мне Чехановец и сказал:

— Где статья?

Статьи — «Портрет Фаворского» — не было.

Причины, конечно, были.

Но статьи, увы, не оказалось.

— Что ж теперь делать? — сказал я.

— Вы обещали,— ответил ответственный секретарь,— вы и напишите.

— Но ведь я не искусствовед,— возразил я.— Как же я напишу статью о художнике?

— А вы напишите стену,— сказал Чехановец.

Я не понял, что это значит.

— Мне нужна стена,— повторил секретарь,— стена, на которой можно было бы разместить гравюры в журнале.

И повесил трубку.

— Не унывайте,— говорил Чернявский.— Возьмите себя в руки! Тут нужна смелость, поверьте мне. Я вам помогу. Приходите завтра в чайхану возле кинофабрики.

Чайхана возле кинофабрики была прекрасная: шум воды, тень платана, мудрый разговор...

Чернявский привел с собой Георгия Николаевича Никитина, самаркандского художника, который знал Фаворского и вообще многое знал о Туркестане.

Пока мы с Чернявским обменивались новостями, Никитин заказывал и приготовлял чай.

Мы сидели на стареньком коврике, скрестив ноги, а перед нами уже на черном жестяном подносе лежали свежие лепешки и виноград.

— Я думаю,— сказал Чернявский,— что надо в основу статьи взять мысль о том, что самаркандские гравюры не иллюстрации. В этом все дело! Фаворский известен как иллюстратор. Возьмите Проспера Мериме... А тут нечто совсем другое. Это как бы гравюры с натуры!

Наконец знакомый чайханщик в зеленой тюбетейке принес свежий хорошо заваренный чай.

Никитин не принимал никакого участия в разговоре, сосредоточив все свое внимание на чашечке чая, которую он держал в руках особым образом, так, что она не только утоляла жажду, но и согревала пальцы.

— А вы как думаете, Георгий Николаевич? — спросил его Чернявский.

— Нет, почему же? — ответил Никитин.— Я думаю, что самаркандские гравюры можно назвать иллюстрациями. Только это особые иллюстрации. Он гравировал невидимую натуру, как это и должен делать настоящий художник. Его самаркандские гравюры — это иллюстрации к Книге Невидимой.

И Никитин снова сосредоточил свое внимание на чашечке чая, которую он держал в руках особым образом...

Мысль о том, что самаркандские гравюры — это иллюстрации к Книге Невидимой, меня ошеломила. Невидимая и вечная книга жизни и Востока.

«Есть слух вообще, а есть слух музыкальный. Есть зрение вообще, а есть зрение художественное»...

И я взялся за перо.

Наконец, статья была написана и сдана в редакцию.

Технический редактор с каким-то страхом рассматривал гравюры Фаворского.

— Тонкий материал! — говорил он.— Никогда не приходилось иметь дело с такими подлинниками.

Звали его Маджид.

Было ему лет, наверное, пятьдесят, но выглядел он подростком, легкий, веселый, работящий.

Не знаю, сколько раз он переделывал клише, сколько раз придирчиво браковал оттиски.

Вместе с ответственным секретарем и Маджидом мы расположили гравюры на журнальном листе так, чтобы получился связный рассказ.

Мы читали гравюры как повесть из Книги Невидимой.

— Бумага газетная,— сетовал Маджид,— не знаю, как получится тираж.

Но вот и журнал вышел в свет.

Получилось, по-моему, неплохо: Маджид сделал все, что мог.

— Да, кстати,— сказал Чехановец,— что это у тебя там было написано? Какая-то Книга Невидимая, да еще с большой буквы...

Я было развернул журнал.

— Не ищи,— сказал ответственный секретарь,— все это я вычеркнул. Мистика какая-то!

Журнал запечатали и отправили в Москву Фаворскому, с благодарственным письмом от редакции и символическим гонораром.

Теперь я был свободен.

Оставалось только вернуть гравюры в мастерскую художника.

Но тут пришло письмо от Елены Людвиговны.

Моя статья ей не понравилась; не понравилось решительно все, и прежде всего описание дома на Новогиреевском шоссе.

«Дом наш не старый»,— сердито объясняла она.

Моя статья начиналась описанием того, как я искал дом Фаворского в зимний день 1957 года.

«Дом наш не старый,— сердилась Елена Людвиговна,— строился перед войной и достраивался после войны. Ошибка пустяковая, а впечатление получается, что старый дед живет в старом доме, возле старого Измайловского парка. Дом полон молодых, которые продолжают доделывать дом, все что-то выдумывают, сейчас хотят поднять крышу и сделать третий этаж. Владимир Андреевич с интересом и сочувствием относится к этому...»

Не понравилось Елене Людвиговне и то, что я, не будучи ни художником, ни искусствоведом, не зная техники гравюрного дела, рассуждал о Фаворском.

«Ведь, если по существу, надо здорово знать ремесло и не вообще, а каждого художника, значит, надо специально заниматься этим, а то откуда же знать? Мне кажется,— смягчала удар Елена Людвиговна,— что у вас бы это хорошо получилось. Вы как-то написали письмо о мозаике «1905 год» прямо замечательно. Да и статья хорошая. Вот только насколько вас самого это занимает?»

Что я мог ответить на все эти справедливые упреки? Мне казалось, что на меня направлены все яркие лампы мастерской Фаворского. И я вспоминал старинные стихи:

Мудрец живет в тени чинары...

В письме Елены Людвиговны прекрасная ревность, которая так характерна для окружения большого мастера.

«Я бы хотела,— пишет Елена Людвиговна,— чтобы вы послушали, как говорит Владимир Андреевич. Вот хотя бы о белом цвете в гравюре. Чтобы он жил как белый цвет, он должен быть заключен, как в кольцо, в черное обрамление, но, если где-нибудь будет прорыв, он тут же вытечет, как молоко, и останется фон, белая бумага. Как вам это нравится? А сколько еще всего...»

И тут пришло письмо от Владимира Андреевича.

От художника Фаворского.

Я разорвал конверт, развернул вчетверо сложенный лист и прочитал:

«Многоуважаемый Эдуард Григорьевич! Благодарю вас за присылку номеров журнала и за статью. По-моему, она хорошая,

и у меня нет придирок, ни в смысле формы, ни в смысле содержания, а оценка моих работ — это уже на вашей совести.

Вы пишете, что хорошо бы, чтобы Ташкентский музей выставил мои работы, интересно, сохранились ли они в музее? Там должны быть частично гравюры из этой серии, если они не погибли, что не так страшно, они могут быть восстановлены.

Но там должны быть рисунки. Два пейзажа Самарканда и портрет Усто Ширина Мурадова. Рисунки мне тогда нравились, если они пропали, это жалко.

Представляю, что у вас в Ташкенте сейчас интересно, в связи со съездом писателей. Какие типы, какие разговоры. Вам, наверно, можно с ними общаться?

Будьте здоровы, всего хорошего
В. Фаворский.

5 октября 1958 года».

В этом письме тоже есть строки, относящиеся к Книге Невидимой.

Публикация самаркандских гравюр Фаворского была моей последней работой для журнала «Звезда Востока».

Наступал большой перерыв.

Я внезапно потерял слух и должен был оставить педагогическую работу, не знал, как сложится моя жизнь.

Я готовил к печати рукопись моей книги «Кратчайшие пути», много путешествовал, переводил газели Фурката...

И почти совсем забросил переписку.

Многие письма пропадали, потому что я редко бывал дома.

Однажды я получил от Елены Людвиговны коротенькую записку о не дошедшем до меня письме:

«Последнее письмо мое было о том, как Фаворский, плескаясь под краном, подарил вам гравюры...»

В другом письме (это было уже летом 1959 года) Елена Людвиговна рассказывала о своей работе над портретом Фаворского.

«Все разъехались кто куда. Наверху жила я одна... Кажется, никогда не было таких длинных дней и такой жары... Вокруг грохотала, выла и визжала стройка. А я себе не торопясь, даже напротив, медленно-премедленно лепила мозаичный портрет. Портрет Фаворского по эскизу, который сделала давно, тогда он был не такой, как сейчас. Это было тогда, когда он работал над «Борисом Годуновым». Теперь уже дело подошло к концу, но так много еще лишнего и вообще требующего изменений. Говорят, к лучшему. Но оставалось много еще. Вот борода вышла замечательная. Пока все это на воске и будет ли пересажено на цемент, ничего не известно...»

Иллюстрации



1
Дед В. А. Фаворского В. О. Шервуд за работой



2
Родители В. А. Фаворского А. Е. Фаворский и О. В. Фаворская



3
О. В. Фаворская в молодости



4
О. В. Фаворская с сыновьями Владимиром и Максимом



5
Семья Фаворских. Середина 1900-х годов



6
Усадьба в Домотканове



7
В. А. Фаворский с братом Максимом. Около 1894 года



8
В. А. Фаворский среди учеников студии Ш. Холлоши в Мюнхене





9.
В. А. Фаворский в юношеские годы



10
Домашний спектакль в доме Фаворских. 1910-е годы



11
Свадьба В. А. и М. В. Фаворских





12
В. А. Фаворский. 1911



13
В. А. Фаворский с женой. 1913



14
В. А. Фаворский среди офицеров на Румынском фронте. 1917



15
В. А. Фаворский во время службы в армии. 1915



16
В. А. Фаворский с женой, матерью, няней, сыном Никитой. 1916



17
В. А. Фаворский среди студентов Вхутемаса (Рядом с ним Б. В. Грозевский).
Середина 1920-х годов



18
В. А. Фаворский среди студентов Вхутемаса. Середина 1920-х годов



19
В. А. Фаворский, А. А. Сидоров, П. Д. Эттингер
среди членов Русского общества друзей книги. 1924



20
Н. Я. Симонович-Ефимова. Портрет В. А. Фаворского. Карандаш. 1927



21
В. А. Фаворский среди преподавателей Вхутеина. Конец 1920-х годов



22
В. А. Фаворский и Л. А. Бруни среди студентов Вхутемаса. 1923





В. А. Фаворский в президиуме собрания. Вхутемас. 1923



24
Н. Я. Симонович-Ефимова. Портрет В. А. Фаворского. Силуэт. 1920



В Загорске. Слева направо: Н. Я. Симонович-Ефимова, И. С. Ефимов, В. Д. Дервиз, А. С. Симонович, В. А. Фаворский, М. В. Фаворская, А. Е. Фаворский, О. В. Фаворская. Внизу: А. Ефимов и Н. Фаворский. Начало 1920-х годов



А. Д. Гончаров. Портрет В. А. Фаворского. Ксилография. 1926



27
В. А. Фаворский с сыном Никитой. Середина 1920-х годов



28
В. А. Фаворский. Начало 1930-х годов



29
В. А. Фаворский и С. В. Гиацинтова среди актеров МХТ-II во время репетиции «Двенадцатой ночи» В. Шекспира. 1933



30

На фаянсовом заводе в Конаково. Среди изображенных: И. С. Ефимов, И. Г. Фрих-Хар, В. А. Фаворский, А. И. Рублева, Н. В. Фаворский, С. Д. Лебедева, И. М. Чайков. 1934



31
На фаянсовом заводе в Конаково. Слева направо: И. С. Ефимов, Н. В. Фаворский, М. П. Холодная, И. М. Чайков, В. А. Фаворский, А. И. Рублева, С. Д. Лебедева, И. В. Фаворский, А. Е. Зеленский, неизвестное лицо, И. Г. Фрих-Хар, Г. И. Кепинов. 1934



В. А. Фаворский с сыном Ваней. Начало 1930-х годов



33
В. А. Фаворский. Начало 1930-х годов



34
Я. Н. Аптер. В. А. Фаворский на трибуне. Середина 1930-х годов



35
В. А. Фаворский с женой, дочерью Машей и Г. А. Ечеистовым. 1932



36
В. А. Фаворский расписывает плафон Дома моделей. 1935



37
В. А. Фаворский на заседании в Институте изобразительного искусства
Середина 1930-х годов





38
В. А. Фаворский. Середина 1930-х годов



В. А. Фаворский с сыном Ваней. Начало 1930-х годов



40
В. А. Фаворский за работой над рельефом
для Международной выставки в Париже. 1936



41
В. А. Фаворский. 1930-е годы



В Загорске. Слева направо: В. А. Фаворский с дочерью Машей, М. В. и О. В. Фаворские, Никита, Ваня



В. А. Фаворский и С. И. Липкин смотрят иллюстрации к эпосу «Джангар». 1940



В. А. Фаворский среди студентов МИПИДИ. 1946



45
В. А. Фаворский. 1947



И. С. Ефимов. Портрет В. А. Фаворского. Карандаш. 1940-е годы



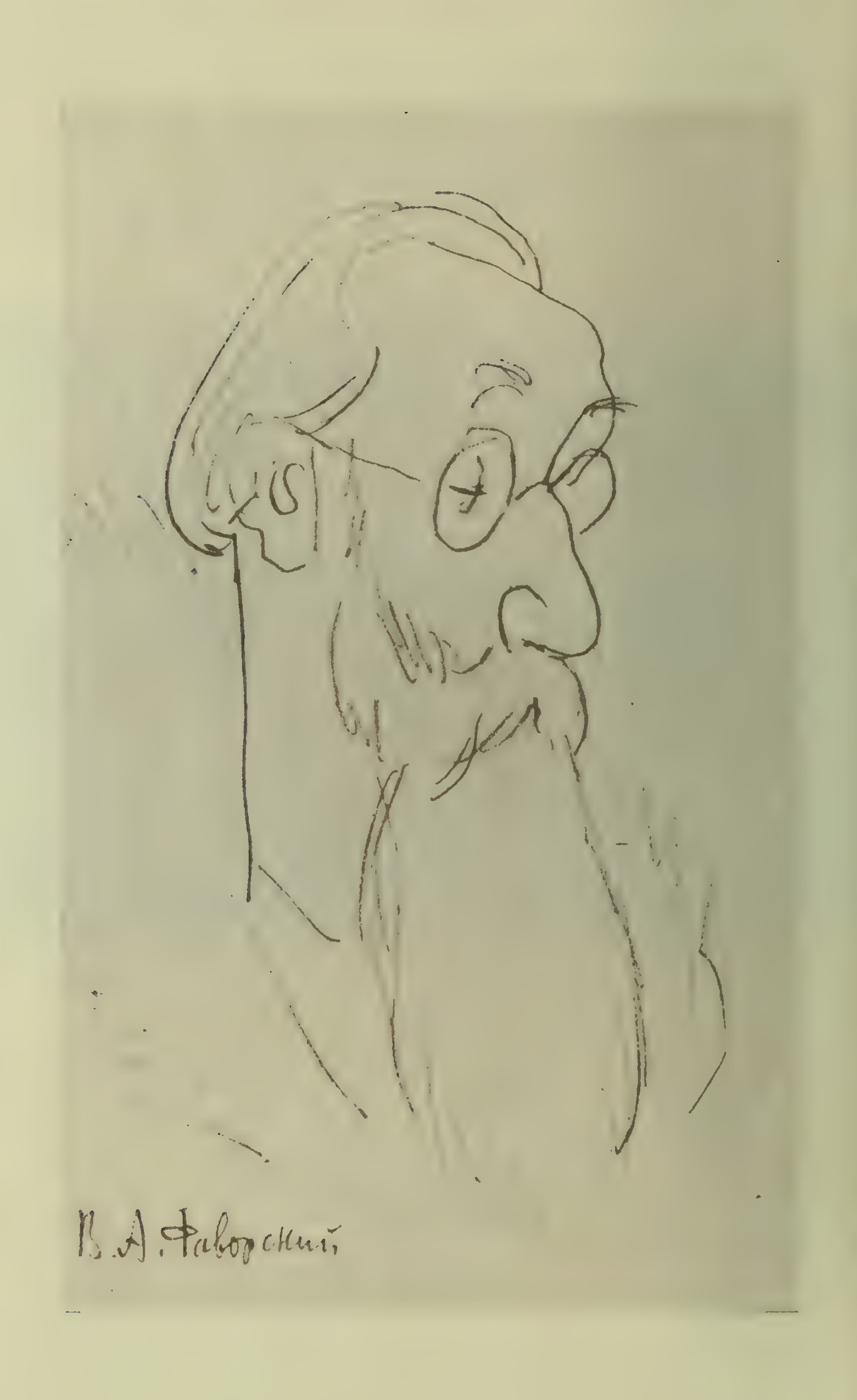
47
В. А. Фаворский с дочерью Машей. 1940-е годы



48
В. А. Фаворский с учениками А. В. Ермаковым и В. Н. Ростовцевым. 1948



49
Семейства Фаворских и Ефимовых на прогулке. 1940-е годы



50
Д. И. Мельников. Дружеский шарж на В. А. Фаворского. 1946



51
В. А. Фаворский за работой. Конец 1950-х годов



В. А. Фаворский среди преподавателей и студентов МИПИДИ. 1948

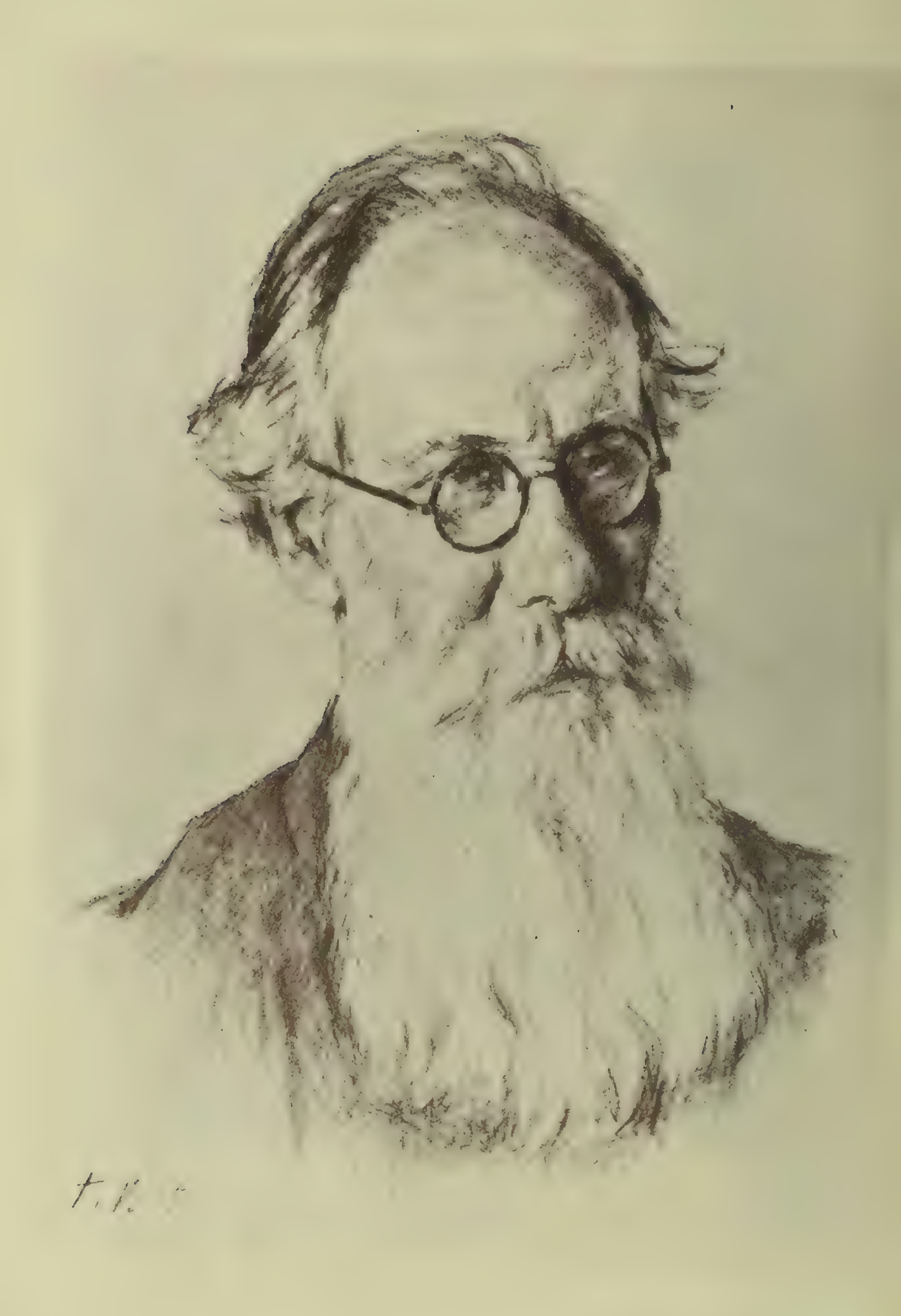




53
В. А. Фаворский. Фото А. Лесса. 1953



В. А. Фаворский и П. В. Кузнецов на персональной выставке художника. 1956



55
Г. С. Верейский. Портрет В. А. Фаворского. Литография. 1956



56
В. А. Фаворский разговаривает с С. П. Урусевским. 1956



57
В. А. Фаворский и И. С. Ефимов. 1958



58
В. А. Фаворский и И. С. Ефимов в Новогирееве. 1950-е годы



59
В. А. Фаворский и И. С. Ефимов около дома в Новогирееве. 1950-е годы

На фронтисписе Н. Я. Симонович-Ефимова. Портрет В. А. Фаворского. Силуэт. 1920

Примечания

К с. 11

Епифановка. Этот рассказ **В. А. Фаворского** был записан в начале 1950-х годов его женой М. В. Фаворской, урожденной Дервиз (1887—1959). Ранее рассказ не публиковался. Рукопись находится в семье Фаворских.

К с. 11

Отец — Андрей Евграфович Фаворский (1842—1924), присяжный поверенный, член Государственной думы от Нижегородской губернии. 7 марта 1911 г. он произносит в думе речь (см.: ЦГАЛИ, ф. 2692, оп. 1, ед. 82), в которой видел ближайшую задачу «в изучении народного труда, в изучении тех условий, при которых он наиболее полезно и производительно может действовать». В его архиве сохранились стихи, написанные в 1920-е годы и посвященные его сыну Владимиру, где есть такие строки:

Ампиром обладать кому теперь охота?
Оставь его корыстным буржуа
И так воспользуйся моим советом:
Будь борцом без шума, не спеша.
Буди умы и спящие сердца зови
на светлой жизни пир
И будешь ты не Владимир, а Будимир.

(ЦГАЛИ, ф. 2692, оп. 1, ед. хр. 29).

К с. 12

Мой товарищ по гимназии... Михаил Владимирович Шик (1887—1938?) — один из ближайших друзей Фаворского со времен совместной учебы в Пятой классической гимназии в Москве. Учился в Московском и Франкфуртском университетах на юридическом и историческом факультетах. О его деятельности как сотрудника Комиссии по охране памятников старины и искусства Троице-Сергиевой лавры см.: Музей-5. М., 1984. С. 152—156. В 1925 г. был сослан в село Турткуль (ныне Каракалпакская АССР), где через два года принял сан священника. В 1937 г. был вновь репрессирован. В справке о реабилитации указан год смерти — 1938-й, но родные не имели о нем сведений с 1937 г.

К с. 12

...и его брат Лева... Шик Лев Владимирович (1888—1960) — историк.

К с. 12

...Максим (мой брат)... младший брат Фаворского Максим Андреевич (1887—1948) — ветеринарный врач. Упоминается и в следующих воспоминаниях.

К с. 13

...мать... Фаворская Ольга Владимировна, урожденная Шервуд (1885—1939) — старшая дочь и ученица архитектора и скульптора В. О. Шервуда. Именно мать привила будущему художнику любовь к рисованию, как он сам позднее вспоминал.

К с. 17

Клан художников. Ефимов Адриан Иванович (родился в 1907 г.) — гидрогеолог. Воспоминания, написанные специально для этого сборника по архивным материалам, у него хранящимся, ранее не публиковались.

К с. 17

...Маруся — Мария Владимировна Дервиз, художница, будущая жена Фаворского.

К с. 17

...Владимир Дмитриевич Дервиз (1859—1937) был женат на двоюродной сестре В. А. Серова Надежде Симонович (1866—1908). Дервиз был художником и общественным деятелем, другом М. А. Врубеля и В. А. Серова, с которыми вместе учился в Академии художеств в Петербурге. С 1921 г. работал, а с 1923 г. возглавлял Комиссию по охране памятников старины и искусства Троице-Сергиевой

лавры см.: Музей-5. С. 152—159. Тесть Фаворского, который посвящает Дервизу шутливые строки:

Вы тезка мой и тесть,
А потому имею честь —
Поздравить Вас хотя в одном,
Что пьем здоровье Вас вином.

(ЦГАЛИ, ф. 2692, оп. 1, ед. 14).

К с. 18

...диссертацию о Джотто... Часть этой работы, которая была дипломной, опубликована в сборнике «В. А. Фаворский. Литературно-теоретическое наследие» (М., 1988. С. 56—62).

К с. 18

Фаворский в 1912 г. вместе с Николаем Борисовичем Розенфельдом (1886—1937), одним из своих ближайших друзей, с которым он также переводил книгу А. Гильдебранда «Проблемы формы в изобразительном искусстве», а также при участии К. Киша пишет в доме Всеволода Сергеевича Шервуда фреску «Аполлон».

К с. 30

...Мила... Людмила Дмитриевна Кардашова, урожденная Дервиз (родилась в 1919 г.) — скульптор, племянница М. В. Фаворской.

К с. 32

...у Врубеля. Имеются в виду иллюстрации Врубеля к поэме Лермонтова «Демон».

К с. 35

...из стенографической записи... Полностью это выступление Фаворского публикуется в стенографической записи в кн.: Н. Я. Симонович-Ефимова. Записки художника (М., 1982. С. 334).

К с. 40

Бруни Нина Константиновна (1900—1989) — дочь поэта К. Д. Бальмонта и жена художника Л. А. Бруни. После смерти мужа работала корректором и переводчиком. Здесь впервые публикуется запись беседы с ней Г. А. Загянской, сделанная 5 сентября 1986 г.

К с. 40

...сына Вани... Бруни Иван Львович (род. 1920 г.) — народный художник РСФСР. Далее публикуются его воспоминания.

К с. 40

...Кравченки... Имеются в виду гравер Алексей Ильич Кравченко (1889—1940) и его жена искусствовед Ксения Степановна Кравченко (1896—1981).

К с. 40

...Михаилом Ивановичем Пиковым... Пиков Михаил Иванович (1903—1973) — ученик Фаворского. О том, как он стал жить в одной комнате с Фаворским, см. в воспоминаниях Н. И. Лапшина.

К с. 40

...мальчик Лаврентий... сын Бруни Лаврентий Львович родился в 1924 г., погиб во время Великой Отечественной войны в 1943 г.

К с. 41

...Юра Павильонов — Павильонов Георгий (Юрий) Сергеевич (1907—1937) — ученик Фаворского и Татлина, пытался подняться в воздух на модели «Летатлин».

К с. 41

...моя мама — Андреева Екатерина Алексеевна (1867—1950) — вторая жена К. Д. Бальмонта, переводчик.

К с. 41

...Павлу Александровичу Флоренскому — Павел Александрович Флоренский (1882—1943?) — известный богослов, физик, математик, теоретик искусства. В 1921 г. был приглашен В. А. Фаворским во Вхутемас, где читал лекции по анализу пространственных форм. Отрывки из этих лекций опубликованы в «Трудах по знаковым системам» (Тарту, 1970) и журнале «Декоративное искусство СССР» (1982. № 1). Репрессирован, посмертно реабилитирован.

К с. 41

...отец Николай — Николай Александрович Бруни (1891—1943?) — поэт, летчик, принял сан священника. В 1934 г. репрессирован. В справке о реабилитации указан год смерти — 1938-й.

К с. 43

...типичный провокатор — Марков Александр Иванович (1901—1968) — окончил в 1930 г. Вхутемас у Бруни. Помогал Фаворскому в работе над росписями

в московском метро (станция «Комсомольская»), в Доме пионеров и в Государственном Историческом музее.

К с. 43

...моя дочь... Бруни Нина Львовна (род. 1922 г.) — медик.

К с. 44

Здесь впервые публикуется отрывок из «Воспоминаний» М. В. Фаворской, написанных в 1957 г. Рукопись находится в семье Фаворских — Шаховских.

К с. 46

...он из духовного звания... Священником был еще прапрадед Федот Михайлович, носивший фамилию Епифанов, т. к. служил в селе Епифанове Нижегородской губернии. Епифановым был и прадед Фаворского священник Андрей Федотович, умерший в 1841 г. Но сын его Евграф Андреевич получил в Нижегородской духовной семинарии фамилию Фаворский. Евграф Фаворский (1821—1875) был священником Троицкой церкви села Павлова. О разветвленном генеалогическом древе Фаворских см.: Ларионова А. А. // Записки краеведа: Очерки. Статьи. Воспоминания. Документы. Хроника. Горький, 1985.

К с. 48

«Учебник архитектуры» — имеется в виду фронтиспис и пять заставок, выполненные в 1954 г. для Истории русской архитектуры (М., 1955).

К с. 51

Гончаров Андрей Дмитриевич (1903—1979) — народный художник РСФСР, член-корреспондент Академии художеств. Здесь печатается отрывок из «Страниц воспоминаний», опубликованных в сборнике «Панорама искусств — 78» (М., 1979. С. 212—219).

К с. 53

...сам наполовину не понял... Фаворский несколько иначе изложил этот факт. Перечитав лекции по теории композиции в 1957 г., он писал ленинградскому искусствоведу Ч. А. Мезенцевой: «Теперь я изложил бы все это, конечно, более конкретно».

К с. 54

Поздравление Г. Ф. и А. Д. Гончаровым имеет размер 14,5×11 см и от руки раскрашено акварелью. Экспонировалось на юбилейной выставке В. А. Фаворского в 1986 г.

К с. 55

Лапшин Николай Иустинович (родился в 1905 г.) — московский график. Здесь впервые публикуются его воспоминания, написанные специально для сборника. Частично они дополнены записью магнитофонной беседы с ним Г. А. Загянской, состоявшейся 15 марта 1988 г.

К с. 55

...кажется, не были записаны... Существует стенографическая запись почти всех лекций П. А. Флоренского по анализу пространственных форм (находятся в архиве семьи П. А. Флоренского).

К с. 56

Фаворский перевел книгу Гильдебранда, вышедшую в 1914 году, совместно с родным братом революционера Л. Б. Каменева Николаем Борисовичем Розенфельдом (см. о нем примечание к с. 18).

К с. 56

Вхутемасовские лекции напечатаны сейчас в сборнике «Литературно-теоретическое наследие Фаворского». М., 1988.

К с. 57

...показал нам «Троицу» Андрея Рублева... Через год после описываемых событий икона будет взята из Лавры в Третьяковскую галерею.

К с. 58

Жолткевич Лидия Александровна (родилась в 1901 г.) — московский график и живописец. Здесь впервые публикуется магнитофонная запись беседы с ней Г. А. Загянской, сделанная 25 мая 1987 г.

К с. 59

...книгу, посвященную этой работе... Имеется в виду сборник «Слово о полку Игореве» в гравюрах В. А. Фаворского», издание подготовил Ю. А. Молок (М., 1987).

К с. 60

Такой натуралист, как Иван Павлов... Имеется в виду советский гравер Иван Николаевич Павлов (1872—1951), народный художник РСФСР, действительный член Академии художеств, постоянный оппонент Фаворского.

К с. 61

...знаменитая Осипович — известная натурщица, которую писали несколько поколений советских художников.

К с. 62

...погиб в лагере... Николай Иванович Падалицын (1899—1934?) — талантливый гравер, работы которого находятся в ГМИИ им. Пушкина и других собраниях, был арестован в начале тридцатых годов, так как был женат на дочери крупного партийного деятеля, также репрессированного.

Павловский Серафим Александрович (1903—1989) — московский живописец и монументалист. Его воспоминания, написанные по просьбе составителей сборника в 1987 г., публикуются впервые.

К с. 63

...книге Е. Шунковой... Имеется в виду сборник «Мастерская монументальной живописи при Академии архитектуры СССР, 1935—1948» (Сост. и авт. вступ. ст. Е. В. Шункова. М., 1978), где помещена также и статья С. Павловского «Мастерская Бруни — Фаворского», написанная в 1973 г.

К с. 65

Блюм Ганна Ефимовна (родилась в 1908 г.) — московская художница, работающая по преимуществу в керамике. Воспоминания ранее не публиковались. Они написаны по просьбе составителей сборника в 1988 г.

К с. 68

...выступил Моор... О сложном, неоднозначном отношении Д. С. Моора (1883—1946) к Фаворскому говорит его статья о Фаворском (без даты) с серьезными политическими нападками на него (ЦГАЛИ, ф. 1988, оп. 1, ед. 385).

К с. 70

Соколов Николай Александрович (родился в 1903 г.), вместе с Михаилом Васильевичем Куприяновым и Порфирием Никитичем Крыловым работает под псевдонимом Кукрыниксы. Народный художник СССР, действительный член Академии художеств СССР. Здесь печатается отрывок из его книги *Наброски по памяти* (М., 1987. С. 22—23, 30—31, 41—45).

К с. 74

Гуревич Дора Ефимовна (родилась в 1909 г.) — московская художница, работающая преимущественно в театрально-декорационной живописи. Здесь впервые публикуется часть магнитофонной записи ее беседы с Г. А. Загянской, состоявшейся 10 октября 1987 г.

К с. 76

Кушева Екатерина Николаевна (родилась в 1899 г.) — доктор исторических наук. Воспоминания написаны в 1988 г. по просьбе составителей сборника и ранее не публиковались.

К с. 78

Остроумова-Лебедева Анна Петровна (1871—1955) — советский гравер и акварелист. Народный художник РСФСР, действительный член Академии художеств. Здесь печатается отрывок из «Автобиографических записок». М., 1974. Т. 3.

К с. 78

Чернышев Николай Михайлович (1885—1973) — московский живописец, народный художник РСФСР. Здесь впервые публикуется стенограмма выступления Чернышева на вечере памяти В. А. Фаворского, состоявшемся в Московском отделении Союза художников РСФСР 21 марта 1966 г., к 80-летию со дня рождения (ЦГАЛИ, ф. 2943, оп. 2, ед. 943).

К с. 79

...Коровай, директор Самаркандского музея... Николай Михайлович ошибался — художница Елена Людвиговна Коровай (1901—1974) не была директором Самаркандского музея. В 1942—1943 гг. в музее открывался отдел дарвинизма и ей поручили оформление этого отдела. Именно она пригласила для работы Фаворского, Фалька, Эдельштейна и других художников. Все фрески были позже уничтожены.

К с. 79

...выставка четырех состоялась в Москве (Кузнецкий мост, 11), Ленинграде, Риге в 1956 г.

К с. 79

...награду — звание. Имеется в виду звание народного художника РСФСР.

К с. 79

Эльконин Виктор Борисович (родился в 1910 г.) — московский живописец и монументалист. Все воспоминания (кроме последней части: «Мастерская монументальной живописи») написаны в 1988 г. по просьбе составителей сборника и публикуются впервые. «Мастерская монументальной живописи» написана в 1973 г.

и под названием «Наша мастерская» была опубликована в сборнике «Мастерская монументальной живописи при Академии архитектуры СССР, 1935—1948».

К с. 81

...немного боннаристая... имеется в виду сходство с живописью Пьера Боннара (1867—1947), французского живописца, представителя позднего импрессионизма.

К с. 81

...созданная Александром Герасимовым атмосфера... Александр Михайлович Герасимов (1881—1963) — народный художник СССР, президент Академии художеств (1947—1957), был личным другом К. Е. Ворошилова, создателем парадных портретов вождей, способствовал закрытию в 1947 г. Музея нового западного искусства, чтобы разместить в его залах только что открытую Академию художеств. Возглавлял кампанию борьбы против «формалистов», куда попадали многие крупнейшие советские художники, среди которых были П. В. Кузнецов, М. С. Сарьян, В. А. Фаворский, А. В. Фонвизин и др.

К с. 84

...пришел к Моранди... Джорджо Моранди (1890—1964) — крупнейший итальянский художник, живописец и график.

К с. 84

...где исключали из МОСХа художника Михайлова... В ЦГАЛИ (ф. 2943, оп. 1, ед. 46) сохранилась стенограмма экстренного заседания правления МОСХ от 23 января 1935 г., которое открывает выступление первого председателя МОСХ А. А. Вольтера: «...фактически фотография вскрыла образ смерти, увлекающей за собой вождей мирового пролетариата тов. Сталина и тов. Ворошилова». Скелет начинает видеть не только выступившие на заседании А. Герасимов, Ф. Богородский, но и А. Лентулов, И. Машков, К. Юон. Оправдания К. И. Михайлова, что он «хотел лишь сгустить краски и показать настроение драматизма» и что никакого скелета за спиной вождя нет, ни к чему не привели. Дальнейшая судьба исключенного из МОСХа Михайлова неизвестна.

К с. 85

...нашего музея... Имеется в виду ГМИИ им. Пушкина.

К с. 87

...теории вроде тыняновских... имеется в виду теория известного литературоведа Ю. Н. Тынянова (1894—1943) о ненужности книжной иллюстрации, обоснованная им в статье «Иллюстрация», которая впервые была опубликована в журнале «Книга и революция» (1923. № 4).

К с. 89

...известному химику академику Фаворскому... Фаворский Алексей Евграфович (1860—1945), химик-органик, с 1929 г.— действительный член АН СССР.

К с. 102

Мулляр Файтель Лазаревич (родился в 1911 г.) — московский график. Здесь впервые публикуется часть беседы, состоявшейся с Г. А. Загянской 15 июня 1988 г.

К с. 104

Рейн Тамара Мироновна (родилась в 1915 г.) — московский график. Часть из публикуемых здесь воспоминаний напечатана в сборнике Панорама — II (М., 1988. С. 128—162).

К с. 109

...МИПИДИ, незадолго до войны... До войны и в первые годы войны это был еще не МИПИДИ, а ЦХПУ. См. воспоминания М. А. Рабиновича.

К с. 113

Ройтер Липа Герш-Лейбович (родился в 1910 г.) — московский график. Воспоминания, ранее не публиковавшиеся, написаны по просьбе составителей сборника в 1986 г.

К с. 116

Федяевская Вера Константиновна (родилась в 1910 г.) — московский график. Воспоминания ранее не публиковались, в их основу легло выступление на вечере памяти Фаворского, состоявшемся 4 июня 1987 г. в Саратовском художественном музее, где в это время была развернута выставка произведений В. А. Фаворского.

К с. 117

В письмах Безина...— Безин Иван Карлович (1911—1943) — художник, учившийся у Фаворского в 1933—1938 гг. в Институте повышения квалификации художников-графиков, а затем помогавший ему в росписи жесткого занавеса Центрального театра Красной Армии в Москве и в павильоне «Поволжье» на ВСХВ. Первый муж В. К. Федяевской. Погиб на фронте. В архиве В. К. Федяевской есть его письма, где он откликается, к примеру, на постановку «Собаки на сене»

в Московском театре Революции: «Спектакль будет, по-моему, очень хорош... Единственно, что плохо, и в заднике, и в кипарисах — это синий цвет. Будучи освещен, он смотрится как черный и серый. Так что это несколько разрушает. И потом есть, по-моему, не совсем верные места по цвету... И хотя здесь пока не достигнута та предельная цельность, что в «12-й ночи», но зато возможности открыты новые и более богатые» (письмо от 23 мая 1937 г.). Перед отправкой на фронт в октябре 1942 г. Безин оставляет жене письмо, в котором отвечает на вопрос, что же для художника самое главное: «1. Количественное и качественное соотношение пятен цвета. Края холста — как края рельефа. Наличие зрительного центра. Расположение пятен. 2. Одна положительная или отрицательная пластическая форма при любом количестве предметов. Точные соотношения по светосиле. Цветовой рельеф — возможность прочесть всю форму в глубину с одного взгляда. 3. Малейшее изменение поворота поверхности по отношению к глазу выражается модуляцией цвета. Цвет сложный. Вместе со светосилой изменяется и качество цвета» (архив В. К. Федяевской).

К с. 118

Билль Александра Феликсовна (родилась в 1914 г.) — московский график. Воспоминания, ранее не публиковавшиеся, написаны по просьбе составителей сборника в 1987 г.

К с. 119

...позировать с Андреем или Сашей... Андрей Павлович Ливанов (1910—1965) — ученик Фаворского, муж А. Ф. Билль. Саша — ее сын, художник Александр Андреевич Ливанов (родился в 1938 г.).

К с. 119

...Вера... Вера Константиновна Федяевская. Ее портрет с сыном К. Ясиновским Фаворский нарисует в том же 1960 г.

К с. 121

...приедет Серов... Серов Владимир Александрович (1910—1968) — тогдашний президент Академии художеств, продолжавший реакционную политику Александра Герасимова. Явился одним из подстрекателей Н. С. Хрущева, разгромившего в этом же году выставку, посвященную 30-летию МОСХа.

К с. 121

Урусевский Сергей Павлович (1908—1974) — кинооператор, режиссер, художник. С 1930 по 1935 г. учится во Вхутеине у Фаворского. Под влиянием А. Родченко увлекается сначала фотографией, а потом кино. Фаворский поощряет это увлечение и пишет ему рекомендательное письмо на Мосфильм, где Урусевский постепенно реализует в операторском искусстве пластические принципы Фаворского. В 1958 г. получает Большой приз Каннского фестиваля за фильм «Летят журавли». Здесь публикуется отрывок из беседы Урусевского с московскими кинематографистами, состоявшейся в Доме кино в 1965 г. Запись этой беседы была опубликована в журнале «Искусство кино» (1966. № 2. С. 33—34) под названием: «О форме».

К с. 121

...вот и В. Басову хотелось... В беседе речь идет о фильме В. Басова «Тишина».

К с. 122

...лекциях Фаворского по теории композиции... Характерно, что в неопубликованной стенограмме лекций по теории композиции, прочитанных в Ленинграде в 1934 г. (архив семьи В. Фаворского), т. е. в то время, когда Урусевский учится у него, Фаворский говорит о студенте, который пишет пейзаж, сравнивая его с изображением, увиденным в видоискателе. Этим студентом мог быть в то время только Урусевский: «Он наблюдал, что когда он в эту рамочку поглядит на траву, деревья, листья, то получается ковер, приятный в цвете, ровный, плоский, который здесь, перед ним на определенном месте расстилается. Что он делает, таким образом, когда смотрит в такой видоискатель? Он смотрит одним глазом: исключает зрительное движение, исключает пространственный момент». И Фаворский заключает, что именно благодаря такому сопоставлению воспринимается композиция пространства. И действительно, Урусевский развивает в кинематографе новое композиционное видение. Не случайно оно оказалось столь близким такому пространственному художнику, как Пикассо, высоко оценившему фильм «Летят журавли».

К с. 122

...как мудро ответил Фаворский... Связь Урусевского с Фаворским проходит через всю его жизнь. В архиве Фаворского хранится письмо от 23 октября 1956 г., подписанное: «Ваш ученик Урусевский», где содержится просьба приобрести автопортрет Фаворского 1912 г. и живописный натюрморт с бронзовой фигуркой.

Трубачев Сергей Зосимович (родился в 1919 г.) — дирижер, автор ряда

статей по истории музыки. Много сил приложил к тому, чтобы одну из улиц в Загорске назвали именем Фаворского (но не ту, где он жил). Воспоминания, написанные специально для этого сборника, публикуются впервые.

К с. 124

...рисунок Т. Н. Грушевской... Татьяна Николаевна Грушевская (1887—1976) — художница, двоюродная сестра В. А. Фаворского, работала в Загорске. Рисунок, о котором пишет С. З. Трубачев, находится у него, но плохая сохранность не позволяет сделать воспроизведение.

К с. 124

...Мария Вениаминовна Юдина... В архиве В. А. Фаворского сохранилось письмо М. В. Юдиной (1899—1970) от 5 июля 1958 г., где она благодарит его за материальную поддержку и хочет познакомить с писателем В. Дудинцевым: «Я решила, что самым большим подарком будет знакомство с Вами. У него и физиономия весьма незаурядная, и мне кажется, Вы захотите сделать его портрет, но то уж касается только Вас, конечно... А писатель сказал, что ему необходимы люди настоящие, хорошие, ибо о людях и людям он пишет, ну, а о Вас он, верно, и не мог помышлять...»

К с. 127

...миниатюре на кости... Портрет П. А. Флоренского, выполненный на слоновой кости, находится в семье П. А. Флоренского, а его карандашные портреты — собственность семьи В. А. Фаворского.

К с. 131

Холодовская Мария Зосимовна (1898—1989) — искусствовед, член Союза художников СССР, автор многих научных трудов. Воспоминания, ранее не публиковавшиеся, написаны по просьбе составителей сборника в 1988 г.

К с. 137

...Маша вспомнила... имеется в виду дочь Фаворского Мария Владимировна Фаворская-Шаховская.

К с. 142

...у меня больше писем быть не может... У М. З. Холодовской погиб на фронте сын Константин, ровесник младшего сына Фаворского.

К с. 145

Сокольников Михаил Порфирьевич (1898—1979) — искусствовед, заслуженный деятель искусств РСФСР. Здесь печатаются отрывки из его статьи «Страницы воспоминаний», опубликованной в газете «Литературная Россия» от 15 ноября 1968 г.

К с. 146

...графика Владимира Милашевского... В ЦГАЛИ (ф. 990, оп. 2, ед. 4) сохранилась стенограмма выступления В. А. Милашевского в 1936 г., где он обрушивается на Фаворского и его учеников, говоря, что у последних «анекдотическая форма, основанная на безграмотном рисунке» и что он берется их выучить за два месяца.

К с. 149

Гиацинтова Софья Владимировна (1895—1982) — народная артистка СССР. Здесь публикуются два отрывка: из статьи «Приход мастера» (Театр и драматургия. 1935. № 7) — о постановке «12-я ночь» и отрывок из ее книги «С памятью наедине» (М., 1985) о постановках «Испанский священник» и «Мольба о жизни».

К с. 153

Харджиев Николай Иванович (родился в 1903 г.) — литературовед, писатель. Воспоминания написаны в 1987 г. по просьбе составителей сборника и ранее не публиковались.

К с. 153

...слепая старуха с приятным голосом... Имеется в виду бабушка М. В. Фаворской Аделаида Семеновна Симонович (1844—1933).

К с. 157

Фаворская-Шаховская Мария Владимировна (родилась в 1928 г.) — дочь художника, керамист. Воспоминания написаны для настоящего сборника в 1989 г., ранее не публиковались.

К с. 161

Бруни Анастасия Николаевна (родилась в 1921 г.). Дочь погибшего в сталинских застенках священника Николая Александровича Бруни. Работала натурщицей, рабочей на стройке. Воспоминания, ранее не публиковавшиеся, написаны специально для этого сборника в 1986 г.

К с. 165

Рабинович Моисей (Михаил) Азриелович (родился в 1911 г.) — московский художник, работающий преимущественно в керамике. Начал писать свои рассказы-воспоминания в 1977 г. под влиянием И. В. Голицына, которому автор в беседе с

составителями сборника выражал свою искреннюю признательность. Впервые публикуются рассказы: «Форма цвета», «Враги — люди», «Происшествие», «Ванька-ключник», «Лансере», «Щепочки», «История искусств», «Сушеные помидоры», «Матвеев», «Человек из кишлака», «Эвак», «Вертикаль», «Возможности зрения», «Начало или вершина?», «Крапива», «Стиль», «Как нарисовать свою жену», «Чох», «Луначарский», «Белая тень», «Воскресенье», «Горизонталь», «Пустяки», «Татлин», «Цена чулкам», «Сила красоты?». Рассказ «Знакомство» был с небольшими сокращениями и опечатками опубликован в газете «Московский художник» от 10 июля 1981 г. Рассказы «Пуссен» и «Похороны» (под названием «Похороны Иванова») как вариант — в каталоге «Восток в творчестве В. А. Фаворского» (М., 1982). Вариант рассказа «Композиция блюда» напечатан в журнале «Декоративное искусство СССР» (1986. № 10).

К с. 166

За Улугбеком в Регистане... Медресе Улугбека (1417—1420) — часть ансамбля городской площади Регистан в Самарканде — памятника среднеазиатского городского искусства XV—XVII вв.

К с. 168

...письмах Пуссена, где он пишет о неких модусах... Имеется в виду письмо Пуссена Шантелу, написанное из Рима 24 ноября 1647 г. Опубликовано в сб.: Письма Пуссена (Пер. Д. Аркиной. М.; Л., 1939. С. 148).

К с. 170

...писал Матисс в 1947 г... Это высказывание Матисса опубликовано в кн.: Матисс: Сб. ст. о творчестве. М., 1958. С. 80.

К с. 171

Поза напоминает Христа Мантеньи... Имеется в виду картина итальянского художника эпохи раннего Возрождения Андреа Мантеньи (1431—1506) «Мертвый Христос» (около 1500 г., галерея Брера). Об этой картине Фаворский неоднократно говорит и в своих лекциях по теории композиции.

К с. 177

...Тилля — Кари — медресе XVII в. в Регистане.

К с. 182

...портрет Софы (жены) — Софья Алимовна Минеева (род. в 1912 г.) — художник-керамист.

К с. 182

Эти мысли перекликаются с идеями, высказанными в 1929 г. В. Б. Шкловским: «Целью искусства является дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием «остранения» вещей и прием затрудненной формы, увеличивающей трудность и долготу восприятия» (Шкловский В. Б. О теории прозы. М., 1929. С. 13).

К с. 190

Липкин Семен Израилевич (родился в 1911 г.) — поэт, переводчик. Перевел много восточных эпических поэм, в том числе: калмыцкий эпос «Джангар» (1940), киргизский эпос «Манас» (1941), поэма Фирдоуси «Шахнаме» и т. п. В 1939 г. вместе с В. А. Фаворским ездил по Калмыкии. Воспоминания С. И. Липкина впервые опубликованы в «Литературной России» 18 марта 1966 г., настоящий текст исправлен и дополнен автором для книги «Мир эпоса. О поездке В. А. Фаворского в Калмыкию и его работе над «Джангаром» (Элиста, Калмыцкое книжное издательство. В печати).

К с. 194

Чуйков Семен Афанасьевич (1902—1980) — народный художник СССР, действительный член Академии художеств. Воспоминания опубликованы в кн.: «Фаворский в Киргизии» (Сост. А. Михалев. Фрунзе, 1977).

К с. 195

Михалев Андрей Николаевич (1910—1981) — народный художник Киргизской ССР. В 1939 г. окончил Московский художественный институт, где учился у Фаворского, Истомина, Родионова. По направлению института вместе со своей женой Л. А. Ильиной переехал в Киргизию. Явился инициатором публикации теоретических работ В. А. Фаворского «О рисунке. О композиции» (Фрунзе, 1966). Здесь публикуются воспоминания, напечатанные в книге, изданной Михалевым: «Фаворский в Киргизии» (Фрунзе, 1977).

К с. 195

Эпос «Манас», намечавшийся к полному изданию... Оно не было осуществлено.

К с. 198

Федяевская Вера Константиновна. См. примечание к с. 116. Публикуемые здесь воспоминания были напечатаны в каталоге выставки «Восток в творчестве В. А. Фаворского» (М., 1982).

К с. 202

Жилинский Дмитрий Дмитриевич (родился в 1927 г.) — живописец, заслуженный деятель искусств РСФСР, действительный член Академии художеств СССР. Учился в Московском художественном институте им. Сурикова у В. Яковлева, А. Грицая. Воспоминания, ранее не публиковавшиеся, написаны по просьбе составителей сборника в 1986 г.

К с. 203

...*Лавиния*... Лавиния Александровна Бажбеук-Меликян (родилась в 1922 г.) — живописец, заслуженный художник Армянской ССР, в конце сороковых — начале пятидесятых годов жила в доме на Новогиреевской улице.

К с. 203

...*Илларион* — Илларион Владимирович Голицын (родился в 1928 г.) — московский график, заслуженный художник РСФСР, женившись в середине пятидесятых годов на внучке скульптора И. С. Ефимова, поселился в доме на Новогиреевской.

К с. 203

...*Лев Алексеевич* — скульптор Кардашов (1905—1964), Маша — дочь Фаворского, Мария Владимировна — его жена.

К с. 204

Бруни Иван Львович (родился в 1920 г.) — московский график, народный художник РСФСР. Воспоминания, ранее не публиковавшиеся, написаны в 1988 г. по просьбе составителей сборника.

К с. 208

...*порисовать Вас с Ниной*... Имеется в виду первая жена И. Л. Бруни Нина Георгиевна Бруни (урожденная Резчикова, родилась в 1927 г.) — переводчик.

К с. 210

Васнецов Андрей Владимирович (родился в 1924 г.) — московский живописец, народный художник РСФСР, член-корреспондент Академии художеств СССР, профессор Московского полиграфического института. Здесь впервые публикуется запись беседы с Г. А. Загянской, происходившей 10 апреля 1988 г.

К с. 212

...*по своему происхождению, идущему от передвижников* — А. В. Васнецов — внук одного из передвижников — В. М. Васнецова (1848—1926).

К с. 214

Митурич Май Петрович (родился в 1925 г.) — московский график и живописец, народный художник РСФСР, член-корреспондент Академии художеств СССР. Воспоминания, ранее не публиковавшиеся, написаны специально для этого сборника в 1988 г.

К с. 217

...*натюрморт Павла Кузнецова*... Павел Варфоломеевич Кузнецов подарил Фаворскому свой натюрморт с мимозой, который и теперь находится в семье Фаворских. В декабре 1964 г., когда Фаворский был тяжело болен, в Союзе художников была выставка Кузнецова. Фаворский уже не смог на ней быть, попросив написать в книге отзывов от его имени: «Эта выставка — чудесный праздник, она доставляет большую радость, какую только может доставить прекрасная живопись. Уметь радоваться настоящей живописи — это в какой-то мере тоже искусство, желаю всем, кто придет на эту выставку, чтобы постарались этим искусством овладеть». Эта продиктованная Фаворским запись сохранилась в книге отзывов выставки П. В. Кузнецова (ЦГАЛИ, ф. 2714, оп. 1, ед. 113). П. В. Кузнецов выступил 21 марта 1966 г. на вечере памяти Фаворского: «Владимир Андреевич Фаворский был замечательным художником и замечательным человеком. В моих встречах с ним меня поражало, насколько он обладает знанием теории искусства...» Далее идет плохая стенограмма, и потому мы не приводим это выступление целиком (ЦГАЛИ, ф. 2943, оп. 2, ед. 943).

К с. 217

Шаховской Дмитрий Михайлович (родился в 1928 г.) — московский скульптор, зять В. А. Фаворского. Воспоминания, ранее не публиковавшиеся, написаны по просьбе составителей сборника в 1986—1987 гг.

К с. 218

...*как правильно ее поставил Павлинов*... Советский гравер П. Я. Павлинов (1881—1966) написал в 1945 г. статью «Об экспозиции флорентийской «Пиета́» Микеланджело», где предлагал повернуть скульптуру на 40 градусов. В 1965 г. эта работа была опубликована в Италии, после чего скульптура была повернута и во Франции и в Москве, где находится копия этой работы.

К с. 218

...*рельеф с мозаикой*... Подробнее об этой работе см. в воспоминаниях Н. И. Гайгарова.

К с. 221

...А вы строите им гробницы... Евангелие от Луки. II, 47.

К с. 221

Захаров Гурий Филиппович (родился в 1926 г.) — московский график, заслуженный художник РСФСР, член-корреспондент Академии художеств СССР. В публикации сборника совмещены написанные Захаровым в апреле 1986 г. воспоминания, а также запись беседы с Г. А. Загянской, состоявшаяся 24 мая 1986 г.

К с. 223

...Эсторик устроил выставку... На выставке в Лондоне, устроенной в 1962 г. в галерее Grosvenor, было представлено более 150 работ.

К с. 223

...Фаворский висит около лестницы... Имеется в виду экспозиция старой Третьяковской галереи перед ее закрытием на капитальный ремонт в 1985 г.

К с. 224

Дервиз-Соколова Татьяна Георгиевна (родилась в 1928 г.) — ботаник, профессор Московского государственного педагогического института им. В. И. Ленина. Воспоминания, ранее не публиковавшиеся, написаны по просьбе составителей сборника в 1988 г.

К с. 227

Дервиз Григорий Георгиевич (родился в 1930 г.) — московский художник-монументалист. Воспоминания написаны в 1988 г. по просьбе составителей сборника и ранее не публиковались.

К с. 229

Сохранились ли эти панно и где они находятся... Упоминаемые здесь панно для Дворца пионеров в г. Калинине приобретены в 1986 г. Калининским художественным музеем.

К с. 232

...портрет моего папы — Г. В. Дервиза со мной... Этот портрет, датируемый 1945 г., находится в Русском музее.

К с. 235

Гайгаров Николай Иванович (родился в 1909 г.) — заслуженный архитектор РСФСР. Воспоминания написаны специально для этого сборника и ранее не публиковались.

К с. 238

...«палладианском» духе... имеются в виду неоклассицистические традиции, явившиеся разработкой дальнейшей идеи итальянского архитектора позднего Возрождения Андреа Палладио (1508—1580).

К с. 241

Перцев Владимир Валерьянович (родился в 1933 г.) — московский график, заслуженный художник РСФСР. Воспоминания написаны специально для этого сборника и ранее не публиковались.

К с. 243

Коровай Ирина Георгиевна (родилась в 1935 г.) — московский график. В 1945 г. ее мать, жившая в Самарканде, получает от Фаворских письменное приглашение переехать к ним. Это письмо М. В. Фаворской, написанное 16 января 1945 г., сохранилось в семейном архиве Фаворских. В нем описывается тяжелый быт: «Владимир Андреевич колет дрова утром, носит воду из колодца, который у нас во дворе, топит печку, а когда мороз сильный, то две печки топит. И все-таки в сильные морозы у нас утром 6 градусов, а к вечеру не более 9-ти... Володе совсем не приходится работать для себя, и это очень грустно... Вернутся ли мальчики — неизвестно; если вернутся — у нас еще одна комната наверху в мансарде (правда, годная только на лето). Во всяком случае, комнату в нашей квартире мы сейчас же можем Вам дать, и нам было бы приятно иметь Вас с Ирочкой соседями...»

С 1946 г. И. Г. Коровай живет в одном доме с Фаворскими. Последние годы его жизни была секретарем В. А. Фаворского. Воспоминания написаны по просьбе составителей сборника в 1984 г. и ранее не публиковались.

К с. 249

Булатов Эрик Владимирович (родился в 1933 г.) — московский живописец. В период «оттепели» возглавлял в Суриковском институте группу студентов, недовольных окостеневшей системой преподавания. Они хотели привлечь в институт новых преподавателей, и среди них Фаворского и его учеников. Воспоминания, ранее не публиковавшиеся, написаны в 1985 г. по просьбе составителей сборника.

К с. 256

Обсуждение выставки Р. Р. Фалька в Ермолаевском переулке состоялось 27 мая 1958 г. Сохранилась стенограмма всех выступлений.

К с. 256

...художник, фамилию которого я не запомнил... Это был Константин Константинович Чеботарев (1892—1974).

К с. 258

Васильев Олег Владимирович (родился в 1931 г.) — московский график и живописец. Воспоминания написаны по просьбе составителей сборника в 1985 г. и ранее не публиковались.

К с. 258

...началом самостоятельной работы... Это было в 1956 г. после окончания Московского художественного института им. Сурикова.

К с. 258

...вечер, посвященный живописи М. В. Алпатова... Этот вечер, где была представлена живопись искусствоведа М. В. Алпатова, состоялся в декабре 1982 г.

К с. 259

...курс лекций профессора Фаворского по теории композиции 1934 г... Речь идет о лекциях, прочитанных в Ленинграде. Стенограмма, до сих пор не опубликованная, находится в семье Фаворских.

К с. 263

Суханка живет... Суханов Александр Фирсович (родился в 1924 г.) — московский живописец, некоторое время жил в доме на Новогиреевской улице.

К с. 265

Бабаев Эдуард Григорьевич (родился в 1927 г.) — писатель. Воспоминания написаны в 1985 г. Публикуются впервые. Письма Е. Л. Коровай к автору воспоминаний, которые здесь цитируются, находятся у ее дочери И. Г. Коровай.

К с. 273

...вот и журнал вышел в свет... Статья Э. Бабаева «Портрет Фаворского» была помещена в журнале «Звезда Востока» (1958. № 10).

Список иллюстраций

26 А. Д. Гончаров. Портрет В. А. Фаворского. Ксилография. 1926

27 В. А. Фаворский с сыном Никитой. Середина 1920-х годов

28 В. А. Фаворский. Начало 1930-х годов

29 В. А. Фаворский и С. В. Гиацинтова среди актеров МХТ-II во время репетиции «Двенадцатой ночи» В. Шекспира. 1933

30 На фаянсовом заводе в Конаково. Среди изображенных: И. С. Ефимов, И. Г. Фрих-Хар, В. А. Фаворский, А. И. Рублева, Н. В. Фаворский, С. Д. Лебедева, И. М. Чайков. 1934

31 На фаянсовом заводе в Конаково. Слева направо: И. С. Ефимов, Н. В. Фаворский, М. П. Холодная, И. М. Чайков, В. А. Фаворский, А. И. Рублева, С. Д. Лебедева, И. В. Фаворский, А. Е. Зеленский, неизвестное лицо, И. Г. Фрих-Хар, Г. И. Кепинов. 1934

32 В. А. Фаворский с сыном Ваней. Начало 1930-х годов

33 В. А. Фаворский. Начало 1930-х годов

34 Я. Н. Аптер. В. А. Фаворский на трибуне. Ксилография. Середина 1930-х годов

35 В. А. Фаворский с женой, дочерью Машей и Г. А. Ечеистовым. 1932

36 В. А. Фаворский расписывает плафон Дома моделей. 1935

37 В. А. Фаворский на заседании в Институте изобразительного искусства. Середина 1930-х годов

38 В. А. Фаворский. Середина 1930-х годов

39 В. А. Фаворский с сыном Ваней. Начало 1930-х годов

40 В. А. Фаворский за работой над рельефом для Международной выставки в Париже. 1936

41 В. А. Фаворский. 1930-е годы

42 В Загорске. Слева направо: В. А. Фаворский с дочерью Машей, М. В. и О. В. Фаворские, Никита, Ваня

43 В. А. Фаворский и С. И. Липкин смотрят иллюстрацию к эпосу «Джангар». 1940

44 В. А. Фаворский среди студентов МИПИДИ. 1946

45 В. А. Фаворский. 1947

46 И. С. Ефимов. Портрет В. А. Фаворского. Карандаш. 1940-е годы

47 В. А. Фаворский с дочерью Машей. 1940-е годы

48 В. А. Фаворский с учениками А. В. Ермаковым и В. Н. Ростовцевым. 1948

49 Семейства Фаворских и Ефимовых на прогулке. 1940-е годы

50 Д. И. Мельников. Дружеский шарж на В. А. Фаворского. 1946

51 В. А. Фаворский за работой. Конец 1950-х годов

52 В. А. Фаворский среди преподавателей и студентов МИПИДИ. 1948

53 В. А. Фаворский. Фото А. Лесса. 1953

54 В. А. Фаворский и П. В. Кузнецов на персональной выставке художника. 1956

Содержание

Владимир Андреевич Фаворский

Воспоминания о художнике

Авторы вступительной статьи и составители
Г. А. Загянская, Е. С. Левитин

Редактор И. В. Чернович
Художник Е. М. Добровинский
Художественный редактор Н. Д. Карандашов
Технические редакторы П. Г. Гиленсон, А. З. Коган
Корректор Э. В. Ежова
Ретушер Е. А. Маньшина

ИБ № 1863
Сдано в набор 05.05.89.
Подписано в печать 10.01.90
А09902. Формат 60×100/16
Бумага офсетная
Гарнитура Таймс. Печать офсетная
Усл. п. л. 24,98. Усл. кр.-отт. 49,95.
Уч.-изд. л. 26,02.
Тираж 30 000. Зак. № 5404
Изд. № 4803
Цена 5 р.

Издательство «Книга»
125047, Москва, ул. Горького, 50

Фотонабор выполнен ордена Октябрьской Революции
и ордена Трудового Красного Знамени
МПО «Первая Образцовая типография»
Госкомпечати СССР. 113054, Москва, Валовая, 28

Отпечатано в Московской типографии № 5
Госкомпечати СССР. 129243, Москва, М-Московская, 21

В издательстве «Книга»
готовится продолжение настоящего издания

В следующую книгу войдут отрывки из дневников художников, посвященные В. А. Фаворскому (дневники П. Я. Павлинова, Г. А. Ечеистова, В. Н. Вакидина, Е. Л. Коровай, К. В. Эдельштейна); раздел «Разговоры с Фаворским»: записи его бесед, сделанные женой художника, его разговоры, записанные М. А. Рабиновичем, И. В. Голицыным, Б. А. Денисовым, Е. С. Левитиным, Ф. А. Тяпкиным. Сюда же войдут многочисленные письма художника, главным образом,— к родным и ученикам, а также переписка с украинскими школьниками, членами общества «Юный историк». В качестве приложения в книге печатаются непубликовавшиеся стенограммы выступлений В. А. Фаворского на обсуждениях художественных выставок.

Издание сопровождается аннотированным именным указателем, охватывающим эту и следующую книги.

Книга будет иллюстрирована документальными фотографиями, а также рисунками художников, окружавших В. А. Фаворского.